

د . محمد الديهاجي

الخيال وشعريات المتخيل

بين الوعي الآخر والشعرية العريية





د. محمد الديهاجي

حاصل على الدكتوراه في الأدب الحديث (وحدة الخطاب وآليات اشتغاله) من جامعة مولاي إسماعيل بمكناس 2004. شاعر وناقد يهتم بقضايا الشعر والشعرية العربية والنقد الأدبي، نشرت له نصوص شعرية ودراسات ومقالات أدبية وحوارات في عدد من الصحف والمجلات المغربية والدولية، وكذا المجلات الإلكترونية الرصينة، كما شارك في العديد من الملتقيات والمهرجانات داخل المغرب وخارجه، مؤسس ومدير ربيع الشعر بزرهون لعدة دورات. من إصداراته في النقد : "أحمد المجاطي شاعر المغرب" كتاب جماعي (رابطة أدباء المغرب 2004)، "حادثة النص الشعري- قراء في شعريات المضائق" 2013، "التلقي والتأويل- من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي للقراءة" 2014 بالاشتراك، له في الشعر: "تغريبة الأعمى" 2014، و"عطش قاب نخب" -إلكتروني 2014-

د. محمد الديهاجي

الخيال وشعريات المتخيل الخيال وشعريات الحقيق

بين الوعي الآخر والشعرية العربية



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

علا الكتاب : الخيال وشعريات المتخيل
بين الوعي الآخر والشعرية العربية

علا المؤلف : الدكتور محمد الديهاجي

علا الطبعة : الأولى 2014

علا جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

علا الإيداع القانوني : 2014 MO 2748

علا ردمك : 0 - 095 - 34 - 9954 - 978

علا المشرف الفني : ذ. أمجد مجدوب رشيد

علا تنفيذ الغلاف : محمد التفاوتي

علا صورة الغلاف : الفنان الفوتوغرافي المبدع عبد الله المهدي

علا منشورات محترف الكتابة المكتب المركزي بفاس



علا مطبعة وراقية بلال ش.م.م
IMPRIMERIE PAPETERIE BILAL
S.A.R.L.

N° 100 Av. Sidi slimane Rue Al Madina Al mounawara Hay Al Amal Nanjiss FES
Tél. : 05 35 61 86 03 - GSM : 06 61 68 70 55 / 06 68 47 96 54
E-mail : imp.bilal@gmail.com / imprimerie_bilal@hotmail.fr



تقديم

بقلم

د. سلام أحمد إدريسو

&&&&

"هذا المارد الإنساني الممتد في المسير الرمزي والعلمي للإنسان.المسؤول عن تشييد بنيان الصورة الشعرية على امتداد الحضارات،بقدر ما يقف خلف صرح النظرية العلمية في تاريخ الإبستيم والتكنولوجيا.هذا الكائن الثقافي والفطري،الراهنى والأسطوري،،،ما طبيعته وما تاريخه؟."

- هل له وجود موضوعي أم أنه (خارج الظواهر الإبداعية) مجرد عدم في عدم؟.هل من العدل العلمي مقابلته بصنْو غير قسيم - وهو الواقع - وجعلهما معا قطبي الثنائية البائسة؟.هل حقا بينه وبين مفهوم الحقيقة نسب وأصرة،أم أنه يمتلك استقلالا موضوعيا،بحيث يستطيع الحكى عن نفسه بنفسه؟.هل يمكن البحث حقا في تاريخه بمنهجية موضوعية لا رصيد للذات والكينونة فيها؟.هل الخيالي لاعلمي بالضرورة؟.وإذا كان مجرد أداة؛فهل هو كذلك لمجرد استعادة التاريخ الثقافي الإنساني أم لتغييره أيضا؟.وهل تغيير التاريخ عن طريقه هو ما نصلح عليه ببناء المستقبل،وقد أمسى في طريق الصنع؟.هل هذا التوجّه في البحث هو المسؤول عن إيجاد صيغة موضوعية للحقيقة التاريخية والرمزية؟.هل الحفر في أسئلته الثقافية والعلمية والسياسية حفرٌ في جوهر الحياة المجتمعية - كما كانت وكما هي كائنة أو

ممكنة - وهي مجدولة في سحر علاقاتها!..

كل هذه الأسئلة الفلسفية - وغيرها كثير - (وقد دارت رحاها، بشكل غير مباشر، طي هذا العمل النقدي المميز، حول رمزية وجودنا الثقافي الإنساني والوطني)؛ تجعل من أطروحة الخيال، أحد أشد المباحث الثقافية مركزية وإشكالية في تاريخ معرفتنا الراهنة، سواء منها العالمية أو الفطرية.

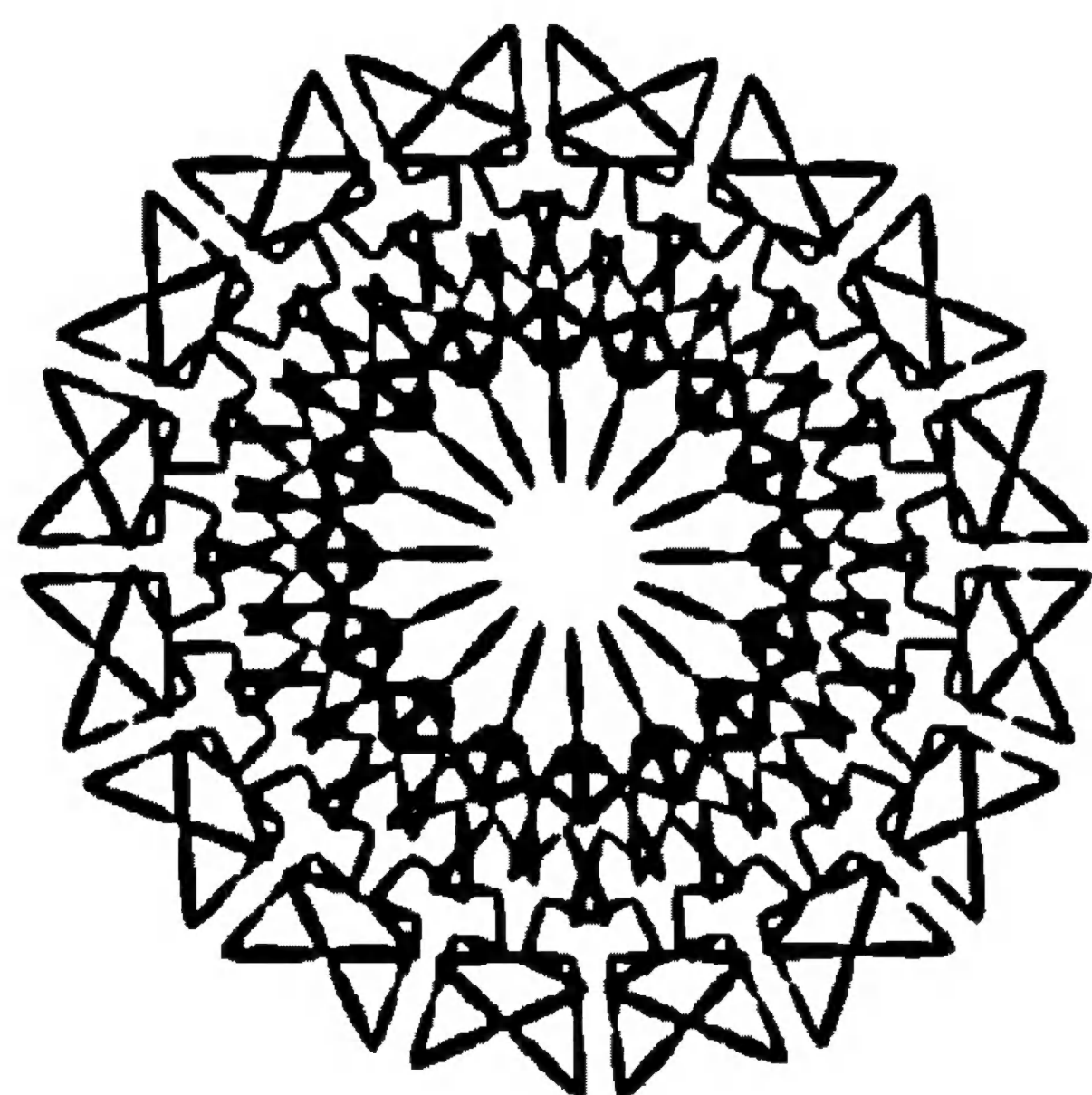
والحق أن مبحث الخيال من هذه الزاوية، يرتبط بما أحسبه أشد رحابة؛

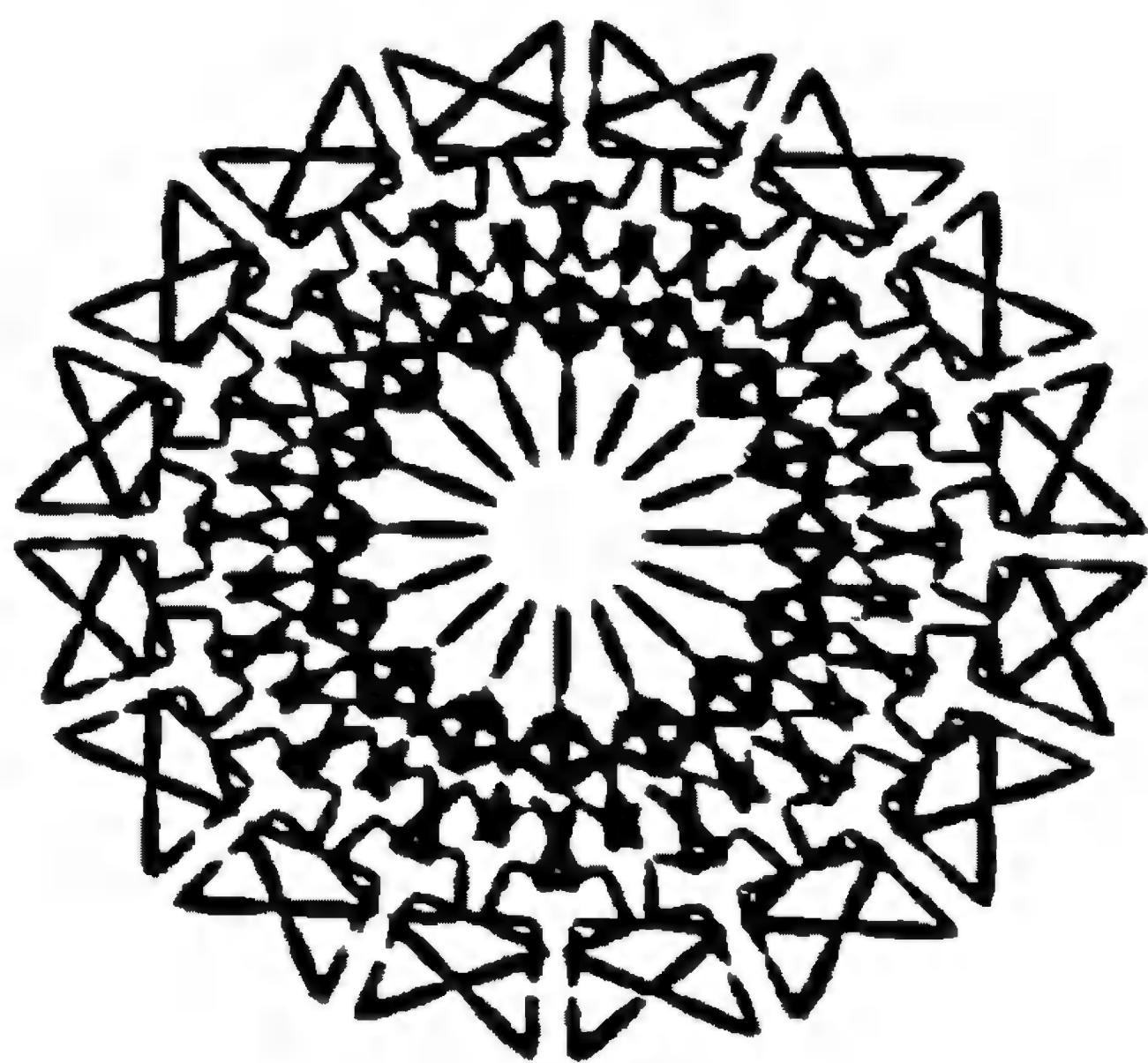
إنه البحث في سؤال المعنى وموقعه من مشروع تفسير مبهمات الوجود الإنساني في ذاته. على أن من المآزق التي عانت منها بعض الثقافات، وخلال محطات مهمة من مساراتها: مقارنة سؤال الخيال على ضوء صيغو مخترع هو سؤال الحقيقة بمعناها الظاهري الضيق؛ في حين أن الخيال هو ذلك الفلك الدوار الذي تسبح فيه أنساب الحقائق، هناك حيث تبدو للمتأمل سيورة من المشاريع الغائرة في أفق الممكنات.

&&&&

وإنني لأرى، أن من يطلع على مقاصد ما أنجزه الباحث المميز سي محمد الديهاجي، (من نظرات أفقية وعمودية صبورة حول سؤال إشكالي كهذا)، سيقف بوضوح على هذا الاستنتاج أعلاه. لذلك لا أجد صعوبة في تهنئته، على إصراره على خوض غمرات استنبات مفاهيم كتابه النقدي الجديد، بمحاولات متصلة من التفسير النظري تارة، ومن التفاعل الميداني بالظواهر الإبداعية العُدايئة تارة أخرى.

ولعل المتأمل لبلاغة تفكيره النقدي، أثناء تعليل اختياراته؛ يكتشف بسهولة





الفصل الأول

الخيال من المنظور الفلسفي

من أرسطو إلى الفلاسفة العرب والمسلمين

أ- حد الخيال عند أرسطو :

بالعودة إلى المبحث الفلسفي اليوناني، يُمكن القول إن أرسطو هو أول من أعاد الاعتبار للشاعر والمخيلة، من خلال تصويره الجديد للمحاكاة، بعد أن عاشت (المخيلة)، نوعاً من الإقصاء الفج والسافل، من قبل المحاكاة الأفلاطونية، التي جعلت الشاعر يبتعد عن الحقيقة بثلاث درجات. لقد صرح أفلاطون في لهجة سجالية واضحة قائلاً إن " الشاعر التراجيدي محاك، ومن ثم فإنه منحى ثلاث مرات عن عرش الحقيقة " 1، ذلك لأنه لا يسلك سبيل المعرفة الحقيقية التي تستدعي الجدل وسيلة لإدراك حقيقة الوجود.

لقد كان الاعتقاد عند أفلاطون راسخاً بأن خيال الشاعر نوع من "الجنون العلوي"، وأن « الشعراء "متبعون" وأن الأرواح التي تتبعهم قد تكون خيرة وقد تكون شريرة، ولكننا نعرف كيف أن أفلاطون لم يميز بين بعض أنواع الشعر وبين أصحاب الحرف، في قوة الخيال، وأن أرسطو طاليس هو الذي اعترف لصاحب الملكة المتخيلة، بالمكانة اللائقة به، ومجد تلك الملكة التي تستطيع

الجمع بين الصور، وأثنى على القدرة في العجاز» 2.

ولقد عبر أرسطو عن الخيال بمفهومين هما "المحاكاة" في كتابه "فن الشعر"، و"الفانتاسيا" في كتابه "في النفس"، إذ اعتبر الخيال قوة وطلقة ضرورية في القول الشعري. من هذه الحافة، حاول أرسطو استنباط كل قوانين الأنواع الشعرية وضروبها، ولم يغف عن ذهنه البتة، في الوقت نفسه، أنه الفيلسوف الذي يبحث في بواطن الحقيقة، قصد إدراك الوجود في تبييناته وتجلياته، سالكا في كل ذلك المنهج العقلاني الصارم، كسبيل لبلوغ هذا المبتغى.

لقد ربط أرسطو بين الخيال والوهم ،على اعتبار أن جموعهما يقفز بالإنسان من كل ما هو واقعي مدرك إلى كل ما هو متخيل يتجاوز الواقع لإبراز الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية وبوابتها الفلانة، والتي تحتاج إلى قدرات إبداعية تفوق قدرات العقل.

من هنا راح أرسطو يرفض فكرة تحرير الخيال بشكل كلي ومطلق، من صرامة العقل. بل إنه أكد ما مره على لا جدوائية الخيال. ما لم يشتغل تحت إمرة العقل ووصايته وذلك تحت يافطة "فكرة الإقناع". فكل أسلوب شعري، في مستوياته التخيلية، ينبغي عليه أن يأخذ في اعتباره مبدأ الإقناع المنطقي والوضوح في اكتشافه للعلاقات ودواورها، إذ لا ينبغي على الخيال أن يصل بدرجة عالية من التمويه، حتى لا يتخلف من رقابة العقل 3.

إن الشاعر في اعتقاد أرسطو، حين يركب بسلط الخيال حلقاً في عوالم الغريبة والمضائق المبهمة، بالشكل الذي لا يسمح للعقل متابعة عملية تبسيط وتوضيح الحقائق أمام السامع-المتلقي بأسلوب إقناعي إنما يخرج عن دائرة المحاكاة إلى دائرة المفلط والموهوم.

التي من شأنها أن تقع بالاتفاق معجبة، 4.

تختلف بالكثرة والقلّة في شيء من الأشياء حقيقة لها. 5.

الخطاب الصوفي والخيال الخلاق

لقد نهض الخطاب الصوفي على تذويب الحدود بين الظاهر والباطن ، بين الواقع والخيال، بالمراهنة على الحقيقة القلبية كخلفية لإنتاج المعرفة، سبيلها في ذلك طاقة الخيال الخلاقة، بدل العقل. فليس علم الحقيقة الصوفية من نصيب العقل الجاحد، وإنما من نصيب " أصحاب المشاهدات القلبية، والبصائر النيرة المفتوحة."2

١- الخطاب الصوفي :استبطان رمزي

يقول الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي :

إنما الكون خيال وهو حق في الحقيقة3

من خلال هذا البيت الشعري الذي يختزل فلسفة الصوفية، يتبين كيف أن هذا الخطاب يمنح الأسبقية الإستمولوجية للخيالى فى استنباط واكتناه

الموجودات بهدف صوغ تصور معرفي قادر على فرك الآني العيني - المعيش، والتشوف إلى المستقبل بغاية إبداعه واختراعه، فلنتأمل هذا النص الرائع لجلال الدين الرومي وكيف أن للخيال عنده، على غير ما كان شائعاً، طاقة وفعالية مهمتين وضرورتين لتأسيس الوجود العيني بكل مظهراته، يقول «إن الخيال في الروح مثل العدم، (ومع هذا) فلننظر إلى هذا العالم كيف أنه يدور على الخيال، فعلى الخيال يقوم ما بين الناس من صلح أو صراع، ومن الخيال ما يعده الناس فخراً وما يجدونه عاراً، ولكن هذه الخيالات التي هي حبال للأولياء، ليست إلا صورة للحسان في بستان الله»⁴.

إن كل من يطلع على الفكر الصوفي الإسلامي يكتشف بالفعل أهمية الخيال كقوة عظمى خلقها الله للكشف عن بعض الجوانب الغامضة في هذا الوجود على حد تعبير الشيخ الأكبر (ابن عربي) القائل بصريح العبارة: «فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أمظم وجوداً من الخيال، وبه ظهرت القدرة الإلهية والافتدار الإلهي، فهو أمظم شعائر الله على الله»⁵. إن الشاعر الحقيقي في نظر المتصوفة، هو الذي يستطيع بالقوة التخيلية وحدها، السفر في ظوم المعرفة، وهذا الاحترام والتقدير لطاقة الخيال، لن نجد سوى في «رحاب الشعر الصوفي الذي ينبع من الذات، فهو إما في حالة كشف وفيض، أو في حالة توتر ووجد مشوق إلى هذا الكشف والفيض، وهذه حالة الشعر الحقيقية»⁶.

لذلك فمن لا معرفة له بالخيال وحالاته، يبقى في نظر الصوفية بعيداً كل البعد من المعرفة الحقة والكلية جملة وتفصيلاً، لأن الخيال يتجاوز العقل ويسمو عليه بما يتميز به -الخيال- من قوة ثاقبة ونافذة تستطيع فك الغار هذا الوجود.

المسالك في طريقه إلى الإمساك بهذه المعرفة المتفلتة باستمرار 10. ولقد غدا الشعر -معهم- يلبس لبوسا معرفيا بحتا، وحلقة برزخية تتوحد فيها الحقائق النورانية.

ولن نجد أحسن من هذا النص لاستخلاص زبدة الخطاب الصوفي بخصوص أهمية الخيال في إنتاج المعرفة وبناء تمثّل للعالم، يقول الباحث العربي الذهبي "إن أهم ملمح لهذا الخطاب ، في مواجهة النزعة العقلانية والخطابية (فلسفة وبلاغة ونقدا..) هو الأسبقية الإستمولوجية التي يمنحها لما هو خيالي في إنتاج المعرفة وبناء تصورنا عن العالم. وبالتالي يغير المواقع لعدة مفاهيم حكمت تناول الظاهرة الخيالية في الثقافة الإسلامية والعربية، كالعقلي والحقيقي والبياني والمعنى.. فقد صار الخيال هو مؤسس الفعل المعرفي، بل إن له وجوده المستقل والعامل بقوة في العالم ككل، وليس أثرا من آثار الوهم. إنه مؤسس لأنطولوجيا جامعة، على الرغم مما قد يبدو في ذلك من غرابة" 11.

ب- ابن عربي وأنطولوجيا الخيال :

يبقى مشروع محي الدين ابن عربي الفلسفي حول الخيال الخلاق، محطة هارقة في ثقافتنا العربية، بشهادة أكبر الدارسين كهنري كوبران (1958)، ونصر حامد أبو زيد (1983)، وجيلبير دوراند (1981) 12. فالخيال عند هذا الشيخ هو المحرك الأساس للفهم والتأويل عند الصوفي في استبطانه للحقائق المظلمة والخطية ، من خلال قوة التشبيه (التمثيل)، يقول :

لولا الخيال لكنا اليوم في عدم ولا انقضى فرض فينا ولا وطر

كأن سلطانها، إن كنت تعقلها الشرع جاء به والعقل والنظر

من الحروف لها كاف الصفات فما تنفك عن صور إلا أن تصور¹³

ولئن كان للخيال " تمظهر وجودي متعين في جميع المخلوقات، كما هو فعل الخلق الإلهي ذاته"¹⁴، وأن القوة التي تحرك هذا الفعل على صعيد الخطاب "هي فعل التشبيه الذي هو سلطان الخيال"¹⁵، فإنه في مكنة الخيال كذلك توليد الصور الحسية والمجسدة ماديا. إن للخيال، عند ابن عربي، قدرة توليدية، تجعله قادرا على خلق وابتداع صور حسية وظاهرة للعيان ، على اعتبار أن الصوفي ينظر للمعاني مجردة عن موادها.

صفوة القول إن بلاغة الخيال عند ابن عربي ليست بلاغة مبنية على الوهمي، كما هو الحال في الخطاب العقلاني (فلسفة، بلاغة، فقه)، بلاغة تتموقع في العلاقة بين الكلام ، كمجاز ، والتأثير في نفسية المتلقي ، بل هي بلاغة شكلية ولا مجازية ، بلاغة وجودية معيشة، يقول الباحث العربي الذهبي في هذا السياق : " بلاغة الخيال الخلاق (الصوفي) ليست بلاغة صورية إقناعية ولا أسلوبية تزيينية بل وجودية، عضوية وجسدية حيوية. بلاغة الانتقال من قانون الوضوح ومستلزماته التمييزية إلى قانون التحول والاندماج بين عناصر الوجود الذاتي والموضوعي العيني والمتعالي ، إلى حال الترميز الكلي والشامل ، لكشف أحوال المعاني وصوراتها من الظاهر إلى الباطن حيث الكون والمخلوقات كلمات الله، واللغة ليست مدونة تقابل الكلمات بالأشياء فحسب، بل إنها جزء حي من هذا الكون." ¹⁶

5- علي البطل: " الصورة في الشعر العربي " -دار الأندلس ط: 3- بيروت-1983 ص: 20.

6- نفسه - ص: 20.

7- يوسف سامي اليوسف: "التقد العربي، آفاقه وممكناته"- مجلة الوحدة- السنة الخامسة-العدد: 49 (أكتوبر 1988).

8- جابر عصفور: مرجع مذكور: ص 48.

9- انظر عبد الرحمن محمد القعود: "الإيهام في شعر الحداثة" -العوامل والمظاهر وآليات التأويل) سلسلة عالم المعرفة- مطابع السياسة الكويت- مارس 200 - ص: 39-40.

10. للتعقق أكثر في هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى كتاب "الرمز الشعري عند الصوفية" لعاطف جودة ناصر، دار الأندلس- بيروت، 1978.

11- العربي الذهبي: شعريات المتخيل -اقتراب ظاهراتي-، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء-الطبعة الأولى 2000، ص. 56

12- انظر العربي الذهبي، مرجع مذكور، ص. 60.

13- محي الدين ابن عربي: " الفتوحات المكية-السفر الرابع"، تحقيق عثمان يحيى، 1974، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص. 406.

14- العربي الذهبي: مرجع مذكور، ص. 61.

15- نفسه: ص. 61.

16- نفسه: ص. 74.

الفصل الثالث

التخييل عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى

١. حدود الخيالي عند الجرجاني:

لأن كان الفكر الإسلامي، في مجمله، قد أبان عن ميل هادر إلى تسييج الخيال بسياج العقل الصارم، عدا ما حصل مع عرفانية المتصوفة، فإن البلاغة العربية القديمة سوف تؤسس أنساقها على فرضيات الفكر العقلاني ومنطقاته دون تردد، والتي ترتعن بالعقل كرقيب لكل عملية شعرية، خوفا من طغيان القوة التخيلية وسقوطها في المحذور الديني "الكذب"، وهي - فرضيات العقل - بفعلها هذا قد أقفلت الأبواب بإحكام في وجه عرفانية المتصوفة المتحررة من قيود العقل وذلك لأنهم «لم يكونوا الممثلين الرسميين المتفق عليهم في العالم الإسلامي وخاصة في عصور المد العقلاني الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغي والنقدي عند العرب، لقد اكتمل التفكير البلاغي والنقدي عند العرب في غيبة من المتصوفة، بعد أن نسج خيوطه وأقام صرحه متكلمون تأثروا تأثرا لا سبيل لإنكاره بالفلاسفة، وبنظرتهم الخاصة إلى العقل، أعني تلك النظرة التي لا تثق إلا في العقل وأحكامه، وتلوذ بأحكام التحسين والتقبيح العقليين»¹.

كما كان لهذه الولادة الاضطرارية للتفكير البلاغي في أحضان الفلسفة الإسلامية في ارتباطها بما هو عقدي-ديني، بحيث كان المرتكز الديني عاملا جوهريا في مجمل التظاهرات الابستمولوجية التي مارسها العرب ومنها علوم البلاغة، دور كبير في الزج بالرعييل الأول من البلاغيين العرب في خندق السلطة

بـد المنهاج وعى حقيقى بالمحاكاة:

فلقد استطاع -حازم- بأستاذية والمعية نادرتهن، إدراك الدور التعويضي الذي لعبه علماء الكلام والمناطقية وعسس الاستدلال، لما أقحموا الشعر في مقصلة

لقد استطاع حازم أن يرد بذلك الاعتبار للشعر من خلال تخليصه من العقولات الخائفة لأهراق الخيال الرحبة، كمقولة "الصدق والكذب". فهو القائل: «فيكون شعرا أيضا ما هذه صفته باعتبار ما فيه من المحاكاة والتخييل، لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعرا من جهة ما هو صادق بل بما كان فيه أيضا من التخييل، فلاختصاص الشعر باستعمال المحاكاة في المقدمات الكاذبة من حيث يخيّل فيها، أو بما لا من حيث هي كاذبة، وإن شارك جميع الصنائع فيما اختلفت به، وكان له أن يخيّل في جميع ذلك، فالتخييل هو المعتبر في صناعته، لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة»¹¹، فالخطاب الشعري هو غير الخطابات الفلسفية، إنه خطاب تخييلي بامتياز.

وهي المحصلة، لقد دافع حارم القرطاجني عن مقولة التخييل بتفنن وإتقان نادرين، دون السقوط في إसार النظرة الخائفة لمقولة "الصدق والكذب" وداخل مجال هو في أمس الحاجة لفضاءات رحبة، فضاءات منطقها الخاص هو التخييل الخصب.

بقي أن نشير إلى أن سياج الحسّي الذي شكل مرتكزا هاما في العملية التخيلية في الدرس البلاغي العربي القديم، إضافة إلى سياج الماصدق والتّمثيل أو التشبيه ، سيحدّ من اندفاع هذا المشروع الواعد. يقول حازم «إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأنّ التخيل تابع للحس»¹².

5- العربي الذهبي: "شعريات المتخيل" مرجع مذكور- ص: 42.

6- نفسه ص: 40.

7- عبد الرحمان بدوي: عن عباس أرحيلة "حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي" عالم الفكر- العدد 2-م: 32- أكتوبر- ديسمبر 2003- ص: 204.

8- نفسه -ص: 204.

9- انظر العربي الذهبي: مرجع مذكور - ص: 50.

10- حازم القرطاجني: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" تحقيق- محمد الحبيب ابن الخوجة دار الغرب الإسلامي- بيروت 1986 ط 3 ص: 83.

11- حازم الرطاجني: عن جابر عصفور "الصورة الفنية" مرجع سابق- ص 80- 81.

12- حازم القرطاجني: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"- مرجع سابق- ص: 98.

الخيال الرومانسي كإبداع

مع الرومانسين سوف يعلن الخيال عصيانه وتمرده المطلق على ديكتاتورية العقل 1، ليتحول بذلك، هذا الاتجاه، إلى مقارنة جمالية تقدر جلال الخيال في عملية إدراك الحقائق الغائرة في هيولى الوجود. وهي بهذا تتقاطع بشكل كبير مع الخطاب الصوفي ومقاربتة للإبداع والمعرفة بشكل عام. فالمقاربتان معا تلحان على ضرورة الاهتمام بالحالات الوجدانية في حياتنا النفسية ودهاليزها المبهمة، كحقيقة أخرى من حقائق هذا الوجود، وأيضا وعطفا على ذلك، تعتبران الوجدان مسلكا آمنا لبلوغ المطلق واستشفافه بواسطة القوة التخيلية.

وأهم ما توصل إليه الاتجاه الرومانسي بخصوص التنظير للخيال، هو ما أنجزه المنظر الرومانسي "كولردج" من أبحاث في الموضوع²، إذ سيؤسس تصورا واضحا يحدّد فيه طبيعة الخيال المبدع كما هو ظاهر في قصائد بودلير³، فما هو يُعرّف هذا النوع من الخيال قائلا: «إنه القوة التي تستطيع التوفيق بين عناصر متنافرة»⁴، وهو ينقسم إلى «خيال أولي وهو الإحساس الذي به يدرك الإنسان عالم الظواهر، ويطبّع نزوات التداعي الحر والنوع الأعلى الذي يوفق بين المتضادات، ويمتاز بقوة الإيحاء وتشابك وجوهه وتعددتها»⁵، وآخر ثانوي مجرد رجع للأول يقول كولردج في الموضوع ذاته: «إنني أنظر إلى الخيال imagination إذن إما باعتباره أوليا أو ثانويا. وأنا أعتبر الخيال الأولي الطاقة الحية والعامل الرئيسي في كل إدراك إنساني. والتكرار في العقل لعملية الخلق

الخالدة في الدنيا اللامتناهي. وأعتبر الخيال الثاني صدى للأول يوحد مع الإلهية الوجدانية، ومع ذلك لا يزال متحققا مع الأول من حيث نوع عمله ولا يختلف عنه إلا في الدرجة وفي طريقة عمله»⁶.

وفي معرض حديثه عن الخيال، يميز كولردج ما بين الخيال والتصور. فالخيال -عنده- آلية من آليات الخلق والإضافة والتفرد، إذ بواسطته يمكن إعادة ترتيب وخلق معاني ودلالات هذا الوجود. وعلى هذا الأساس ذهب كولردج يفرق بين الخيال والوهم، ذلك أن الأخير يعتبر مرحلة أساسية من مراحل الخيال تقوم على حشد وجمع المادة الأولى التي على أساسها ستتركب القوة الخيالية عوالمها. إن الخيال في نظر كولردج قوة سحرية تركيبية تخلق للتألف والوحدة ما بين المتناقضات، كما تعمل على در بذور الجدة في المؤلف وفي السلاسل بنية الخلق والإبداع 7.

والحاصل أن الخيال، أصبح عند الرومانسيين يعادل الإبداع بدل المحاكاة. كما تحول إلى فرع معرفي تحوم حوله باقي فروع المعرفة. من هذه الحافة بالضبط انطلاق البحث في مفهوم الخيال، على قدم وساق، وبشكل جاد ومسؤول، بل وسوف تتحول القوة التخيلية، هذه، عند التيارات التي ستخرج من رحم الاتجاه الرومانسي كالرمزية والنسريالية وغيرها إلى حالة من الكشف لأشد المناطق سرية في كهوف الذات وتجاويفها.

وستعتمد فلسفة هذه المنظومة الشعرية (الرومانسية) في البدايات الأولى من القرن المنصرم إلى الثقافة العربية أو بالأحرى إلى الممارسة الشعرية العربية بواسطة مدرسة الديوان وشعراء المهجر بخاصة في بداية الأمر.

لقد تحول مفهوم الشعر عند الشعراء الرومانسيين العرب . بسبب من هذا

التأثير الآتي من الخارج، إلى مفهوم لا يؤمن سوى بسحرية الخيال وقدرته على اختراق حجاب النفس وكذا التوغل في الطبقات السفلى للحقيقة وصلب جوهرها 8..

وهذا المبتغى سوف لن يتأتى كما تقول بذلك المقاربة الشعرية الرومانسية إلا إذا تم تحرير القوة التخيلية وذلك بتفجير التعبير الشعري كما يرى عبد الرحمن شكري، لتجاوز التقريرية والمباشرة والسطحية في التعبير. وسوف يتأصل هذا الموقف بخصوص الخيال أكثر عند أحد أعمدة شعراء ومنظري مدرسة المهجر، وأقصد جبران خليل جبران الذي استطاع بممارسته النصية أن يشيد سماء مرصعة بالنجوم والثريا في دنيا الشعر الرومانسي العربي. ولكي نوضح رؤية جبران خليل جبران سنعود إلى نص "ملكة الخيال" وهو نص يعنى بملكة الخيال بشكل فني تخيلي مائل ومائع، يقول جبران: «حينئذ أشارت الملكة بيدها فسكنت كل حركة، ثم قالت وصوتها يهرز نفسي مثلما تفعل يد الموقع بأوتار عوده ويؤثر بجموع ذلك المحيط السحري كان للأشياء أدانا وأغنية: دعوتك أيها الإنسي وأنا ربة مسارح الخيال وحبوتك المثلول أمامي وأنا مليكة غابة الأحلام، فاسمع وصاياي وناد بها أمام البشر.

قل: إن مدينة الخيال مرس يفخر بابها ملوك جبار فلن يدخله إلا من لبس ثياب العرس قل: هي جنة يحرسها ملاك المحبة فلا يظفروا سوى من كان على جبهته وسم الحب، هي حقل تصورات، أنهاره طيبة كالخمر، وأطياره كالملانة، وأنهاره فلاحه العبير فلا يدوسه غير ابن الأحلام، غير الإنس باني وهبتهم كاسا يفعمها السرور وهرقوها بجهلهم فباء ملاك الظلمة فعلاها من عصر الحزن فجرعوها صرغا وسكروا، قل: لم يحسن الضرب على قيثارة الحياة غير الذين لمست أناملهم وشاعري ونهزت أعينهم مرهفي، فأشعها نظم الحكمة

عقودا بأسلاك محبتي، وبوحنا رؤى راياه بلساني، ولم يسلك دانتى مراتع الأرواح
بغير أدلتي فأنا مجاز يعانق الحقيقة، وحقيقة تبين وحدانية النفس، وشاهد
يزكي أعمال الآلهة.

قل: إن للفكرة وطننا أسمى من عمل المرثيات لا تكدر سماءه غيوم السرور، وإن
للتخيلات رسوما كائنة في سماء الآلهة تنعكس على مرآة النفس ليعم رجاؤها
بما سيكون بعد اعتاقها من الحياة الدنيا. وجذبتني مليكة الخيال نحوها
بنظرة سحرية وقلبت شفتي الملتهمبتين وقالت: قل ومن لا يعرف الأيام على
مسرح الأحلام كان عبد الأيام»9.

سمحنا لأنفسنا بإيراد هذا النص ، على الرغم من طوله النسبي، لأهميته في
إجلاء مفهوم الخيال عند أحد أهم رواد الرومانسية العربية (إبداعا وتنظيرا). إن
جبران خليل جبران من خلال هذا المقطع، يرسم مشهدا رائعا لعوالم الخيال
والتي لا يمكن للمعالي البتة - للتدقيق لقول الحقائق - أن تكون فيها سوى
مجازية، على مكس ما أوهمت به صناعة المطلق من قبل والتي امتهرت
المعالي عقلية بحتة. كما أن جبران اهتم من خلال هذا النص كثيرا بالقارئ،
وهي التفتاة لومية في ثقافتنا العربية تحسب لجبران 10. فعلى القارئ أن
يكون مريدا صوفيا شرب من دهنه الخيال حتى ارتوى وتخلن في حالات هذا
الطقس كثيرا، الشيء الذي سيؤهله لدخول باب الخيال بكتاب العرس.

وعلى هذا الأساس ومن داخل دراسة مطولة تحت عنوان "الخيال الشعري عند
العرب"، يستنتج أبو القاسم الشابي ما يلي: «لقد علمتم من كلماتي السابقة،
أن كل ما أنتجه الذهن العربي في مختلف عصوره قد كان على وتيرة واحدة،
ليس له من الخيال الشعري غلط حظ ولا نصيب وإن الروح السائدة في ذلك

هي النظرة القصيرة الساذجة التي لا تنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق وإنما همها أن تنصرف إلى الشكل والوضع، واللون والقالب. أو ما هو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخالها، وهي في القصة لا تعرف إلى طبائع الإنسان وآلام البشر، وفي الأساطير لا تعبر عن فكر سام وخيال فياض، وإنما هي أوهام لائشة وأنصاب جامدة» 11.

ومن هذه الرؤية الرومانسية سوف تنطلق مجموعة من المباحث الإبتيمولوجية الحديثة، والنظريات الفلسفية، والاتجاهات الشعرية المعاصرة التي لها علاقة-إما من قريب أو بعيد-بالإدراك الرومانسي لمفهوم الخيال ووظيفته نحو تطوير هذه القوة وترويجها على نحو مختلف تماما عن الفلسفات القديمة، نقصد الانتقال من دراسة الخيال كملكة إلى الاهتمام بالمخيل.

إن النظر إلى الخيال من زاوية الخلق أو على الأقل من زاوية إعادة ترتيب الأشياء سوف يخلق رهانا جديدا في الشعرية المعاصرة (إبداعا وتنظيرا ونقدا) من جملة ما يراهن عليه، الصورة الشعرية كتجل من تجليات طاقة الخيال.

تركيب

مما لا شك فيه أن الاتجاه الرومانسي سيؤسس تصورا جديدا ومختلفا تماما للتظاهرات المتاحة في قضية الخيال. فالتصور الذي أسسه رائد الرومانسية الغربية كولريدج يملح الخيال حرية السفر إلى أقصى التقوم بغاية خلق وإبداع عوالم جديدة ومدهشة انطلاقا من المادة الأولى. فالخيال، عنده، قوة خارقة وحرة على خلق التألف بين المتناقضات.

والحاصل أن الخيال عند الرومانسيين الغربيين لم يعد يعادل المحاكاة بقدر ما أصبح يعني الإبداع. التصور نفسه سيمتدُّ إلى ثقافتنا العربية من خلال مدرسة الديوان وشعراء المهجر أولاً، ثم تيار أبولو لاحقاً، محدثاً بذلك تصدعاً وتشققاً في الوعي البويطريقي العربي ككل.

هوامش الفصل الرابع

- ١- انظر محمد بنيس: "الشعر العربي الحديث (الرومانسية العربية)" دار توبقال للنشر ط1-1990 ص:19 ثم كتاب
ليليا الحاوي "الرومانسية في الشعر الغربي والعربي". من ص:27 إلى ص: 42.
- 2- يمكن الرجوع إلى كتاب " الخيال والتمثيل في الفلسفة والنقد الحديثين" ليوسف الإدريسي - مطبعة النجاح
الجديدة- ط1-200 5- من ص.35-53.
- 3- «michael shanks :coloridge et son influence sur la conception baudelairienne de l'
Imagination ;In rselyne chenu et all :l Imagination creatrice ;ed :la
baconniere ;suisse ;1971 ;p40-48
- 4- كولريج، عن ساسين سيمون عساف: "الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس" -المؤسسة الجامعية
للدراسات والنشر والتوزيع- ص:47
- 5- نفسه - ص: 47.

6- كولردج: "سيرة أدبية" - ترجمة د. عبد الحكيم حسان - دار المعارف مصر 1971 - ص: 240.

7- يقسم كولردج الخيال إلى أولي وثانوي. الأول يكرر ما تضيفه عملية الخلق، في حين أن الثاني يتميز بالخلق ويعمل على أمثلة الواقع، انظر بهذا الصدد كتاب محمد غنيمي هلال "النقد الأدبي الحديث" - دار النهضة مصر - فجالة. القاهرة - ص 412-413-414.

8- وهي الشعر العربي الحديث تغير الإستعمال المجازي إذ لا يكون المجاز "تجاوز للحقيقة، وإنما يكون هو الطريقة للوقوف على صورة الفكر والشعور اللذين يراد التعبير عنهما" - محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث" - ص 458، وبذلك تطورت الصورة الشعرية، فكان أن ابتعدنا في الشعر والنقد معا عن الموروث من تقاليد عمود الشعر، وأصبحت الصورة - في شعرنا الحديث - وفي نقدنا معا - عضوية في ظل تجربة عضوية صائقة، وأصبحت تعبيرية إيحائية لا تقف عند حد الحس، ولا تسلك مسلك الوصف المباشر، أو البرهنة العقلية" - المرجع نفسه ص: 459. كما يمكن الإفادة في هذا الإطار من كتاب "الخيال، مفهوماته ووظائفه" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

9- جبران خليل جبران: "دمعة وابتسامة" المجموعة الكاملة ص: 347.

10- نشير في هذا السياق إلى أن عبد القاهر الجرجاني في مصنفه "أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز" قد أشار إلى الأثر الذي يخلقه الشعر في نفسية القارئ، مثلما هو الحال عند حازم القرطاجني في المنهاج كما أسلفنا، حيث أقر بالأثر الذي يخلقه الخيال في نفسية المتلقي. إلا أن تلك الإشارات ليست سوى إشارات عرضية لمكون أساس في العملية الإنتاجية للأدب، نقصد المتلقي.

11- أبو القاسم الشابي: "الخيال الشعري عند العرب" - الأعمال الكاملة م.س: 1 ج 1 ص: 121.

الفصل الخامس

شعريات التخيل والامتدادات الظاهرية

في الفلسفة المعاصرة

هوسرل، سارتر، باشلار، بورغوس، ريكور

أ- الخيال من المنظور الفينومينولوجي (هوسرل) :

أ-1. في الفينومينولوجيا

في بداية القرن الماضي سيظهر نمط جديد في التفكير الفلسفي حاول الاستعادة من مناهج العلوم الطبيعية. ومن بين هذه الفلسفات نذكر الفلسفة الظاهرية ، وتحديدًا مع مؤسسها إدمون هوسرل. وتعني الظاهرية، كفلسفة، بدراسة الواقع كما يتجلى في وعي الإنسان. إن الفينومينولوجيا نمط أو أسلوب للتفكير في الظواهر من خلال ربطها بالوعي الإنساني ، ومن ثم يعتبر هوسرل الظاهرية فلسفة القصد والوعي بامتياز. ويشدد هوسرل في تعريفه للفينومينولوجيا ، على ضرورة التعامل مع موضوعاتها كظواهر أولاً وباعتبارها كذلك طريقة منهجية موضوعية في سعيها للنفاذ إلى المعنى ، يقول هوسرل في تعريفه للفينومينولوجيا : " الفينومينولوجيا : [لفظ] يدل على علم وعلى نظام من المبادئ العلمية، غير أن (فينومينولوجيا) تدل كذلك وفي الأصل على منهج وعلى موقف الفكر : موقف الفكر الفلسفي بخاصة، والمنهج الفلسفي بخاصة." 1 وعلى هذا الأساس فإن مضمون الفينومينولوجيا

هو نقد العقل النظري.

إن مهمة النقد الفينومينولوجي هي تأسيس " فينومينولوجيا المعرفة ، وموضوع المعرفة [بوصفها] الجزء الأول والرئيس للفينومينولوجيا عامة. "2 وبذلك فإن الظاهراتية ، وهذه خاصيتها الأساس، تجمع بين أمرين : الأول علمي صرف ، كونها تجمع بين مجموعة من المبادئ العلمية ، والثاني كونها تشكل منهجا فلسفيا. والمنهج الفينومينولوجي، يقول هوسرل، هو منهج " نقد المعرفة في الماهية التي يدخل فيها علم ماهية المعرفة " 3، وبالتالي فإن الفينومينولوجيا بشكل عام هي " نظرية في ماهية الظاهرات المعرفية المحضة "4 باعتبارها معيشات أي محايثات بالمعنى القصدي.

ومن ناهل القول إن المعيشات المعرفية عند هوسرل تنطوي ، بحسب طبيعتها ، على قصد أي " ألها تقصد شيئا ما ، وتتعلق بهذا النحو أو ذاك بموضوع"5. وفعل التعلق [الإرجاء] هذا هو جزء منها، على عكس الموضوع.

والحاصل إن هوسرل وهو يؤسس لنظرية فينومينولوجية قادرة على الإمساك بالعالم في مفارقاته ، ظل مسكونا بطموحه الكبير المتمثل في رغبته الملحة في أن يجعل من الفينومينولوجيا " علما دقيقاً " ، يقول ميرلوبونتي في هذا السياق : " الظاهراتية هي دراسة الجواهر essences ، وتعود كل المشاكل بحسبها، إلى تحديد جواهر [معينة] جوهر الإدراك ، جوهر الوعي ، مثلا. لكن الظاهراتية، هي أيضا فلسفة تعيد وضع replace الجواهر في الوجود existence ولا تفكر في أننا نستطيع أن نفهم الإنسان والعالم بطريقة أخرى، إلا بالانطلاق من "واقعيتهما" facticite . إنها فلسفة متعالية تسعى لفهمهما بتعليق إثباتات [تأكيدات] الموقف الطبيعي، لكنها أيضا

فلسفة تعتبر العالم دائما موجودا "هناك سلفا" قبل التأمل [التفكير]، كحضور غير قابل للسلب inatenuable، وقصارى جهدها هو إعادة العثور [استعادة] علة الاتصال الساذج contact naif بالعالم لإعطائه في النهاية [آخر المطاف] وضعاً اعتباريا فلسفيا. إنها طموح فلسفة في أن تصير "علما دقيقا"، لكنها كذلك تناول للفضاء والزمن أي العالم "المعيش". محاولة وصف مباشر لتجربتنا كما هي، دون أي اعتبار لتكوينهما النفساني (أي الفضاء والزمن) psycho-genese ولا لتفسيراتهما explication السببية التي يقوم بها العالم أو المؤرخ أو عالم الاجتماع، ومع ذلك فإن هوسرل، في أعماله الأخيرة، أشار إلى "ظاهراتية تكوينية" بل ظاهراتية بنائية constructive. 6

أ-2. الخيال واستراتيجية القصد (هوسرل)

يقول هوسرل : " من المسموح به، إذن، إن كنا نحب المفارقات، بشرط أن نفهم كما يجب الدلالة الغامضة لهذه الجملة، أن نقول بحق إن الخيال fiction هو العنصر الحيوي للظاهراتية شأنها شأن كل العلوم الجوهرانية eldeitiques". 7

إن كل فعل تمثيلي (تشبيه-تخييل)، هو معطى بديهي. وكل معطى بديهي إنما هو ظهور المنزل 8. فمن خلال المثال الذي يعطيه هوسرل عن إمكانية إنجاز توهم تخييلي يُظهر القديس جورج الفارس وهو يقتل تنينا، ينتهي إلى أن هذا الموضوع البديهي " إنما هو متصل بمعنى الظاهرة، وهو يتجلى على قدر الظهور (بوصفه معطى) " 9، هذا الأمر هو ما يسميه هوسرل بـ "الفكر الرمزي". فالفينومينولوجي قادر على وصف ظاهرة "فكرة المربع المستدير" من ناحية محتواها الفعلي، وبالتالي فهو قادر على التأمل في هذه الفكرة.

والحاصل ،عند هوسرل،أن لكل ظاهرة فكرية تعلقها الموضوعي، أي محتواها
الفعلي (معناها الحقيقي)، ولها أيضا وعطفا موضوعها القصدي ،أي موضوع
تقصده على نحو ما " بحسب ضرب الماهية الذي يخصه كل مرة"10. ها هنا
يربط هوسرل الخيال(الصورة) بمفهومي القصدية والوعي باعتبار هذا الأخير
فعلا نفسيا ومعيشا قصديا.

وقمين بالإشارة إلى أن هوسرل ينظر إلى التمثيلات التخيلية على نحو من الامتلاء العيني. والضمن لهذه التمثيلات هو الإدراك الخارجي: " كيف لصورة أن تكون موافقة لشيء، هو أمر نعتقد فهمه. أما كونها صورة ، فذلك مما لا قبل لنا بمعرفته لولا أن بعض الحالات قد أعطيت لنا حيث الشيء والصورة قد كانا عندنا سواء بسواء مقارنين أحدهما بالآخر." 11

ويبقى "الحدس العقلي" عند هوسرل (نقصد الحدس الفينومينولوجي)، هو وحده القادر على النظر للماهية والبنى الخالصة التي تنتظم موضوعات الخيال، من حيث هي أشكال وعي تنطوي على بداهة عقلية مطلقة . هذا الوعي يظل مشروطا بالمطابقة بينه وبين العبارة أي بالمعنى والمعقولية.

وعلى غرار كائط، وهيوم يقسم هوسرل الخيال إلى نوعين :

1- الخيال الذهني (إنتاج الصور)

2- الوعي بالصورة (الامتلاء العيني- الفيزيائي)

وأما جديد هوسرل في هذه المسألة هو فقط إدماجه لهذين النوعين فيما

محتويات الوعي هي الصورة الذهنية كمماثل مادي للموضوع الخارجي."16

ب-الامتداد الظاهراتي والخيال (سارتر)

من البديهي جدا أن يربط سارتر مفهوم الخيال عنده بمفهوم الحرية التي هي سمة من سمات الوعي، فهو أسطة الخيال نستطيع تجاوز المعرفة الإدراكية المحدودة عبر عملية خلق وابتكار معان جديدة . وبه أيضا نستطيع منع التفكير مساحة هائلة للحركة المر من خلال الصور بغاية إخطاع الواقع لإرادتنا الخاصة.

إن سارتر، في كتابه " المتخيل"، وعلى عكس هوسرل، يلجّ على أن الخيال مطبوع بالعدمية ، لأن العالم الخيالي، عالم لا واقعي وغير موجود إطلاقا، ومن ثم فإن النشاط التخيلي يتميز بالظفر والضعف. يقول الدارس العربي الذهبي في هذا السياق : "في كل ذلك وعلى طول كتاب (المتخيل) لا يخطأ سارتر يؤكد على الخصيصة العدمية للخيال، عوض الخصيصة الحيادية التي نهداها عند هوسرل . لذلك لا وجود لعالم متخيل لدى سارتر إلا ضمن هذا السياق السلبي، فالعالم اللاواقعي (الخيالي) لا يملك وجودا ، ومن ثم فظره وشبهيته المرمية."17

ولأن مطلقات سارتر المنهجية ظاهراتية بالأساس، فإنه سيربط بين الوعي الخيالي وبين القصديّة، يقول : "لن تشير إذن كلمة الصورة إلا إلى علاقة الوعي بالموضوع، وبعبارة أخرى إنها طريقة معينة في ظهور الموضوع أمام الوعي، أو إذا شئنا ، أنها طريقة معينة يسلكها الوعي لكي يصلح لذاته موضوعا."18

إن الوعي الخيالي، انطلاقا من المنظور السارتر، يتجهن بنى موسومة

بخصائص اربع هي :

1- أن هذه الصور ليست موجودة في الوعي : وإنما هي نوع من الوعي. والصورة هي علاقة بين الوعي وموضوع ما.

2- هناك نوع من الاكتمال المباشر في بنى الصور الخاصة بالوعي [...] فالوعي الخيالي يعرض الموضوع كما لو كان واقعيا [...]

3- أما الخاصية الثالثة لبنية الصورة فهي قصديتها [...] أي أن هذا الوعي يضع (أو يعرض) موضوعه المقصود بأربع طرائق سالبة : على أنه غير موجود، على أنه موجود لكنه غائب، على أنه موجود في مكان ما غير محدد، على أنه محايد بالنسبة إلى حالة وجوده [...]

4-الخاصية الرابعة هي التلقائية. فالوعي الخيالي يبدو لذاته وعيا إبداعيا ، حتى مع أنه لا يوضع موضعه(لا يعرفه) بوصفه موضوعا موجودا[...]¹⁹

وليس من شك أن النزعة الثنائية الدوغمائية للواقعي واللاواقعي التي استحكمت في نظرة سارتر للوعي الخيالي، ستجعله يقلل من شأن وأهمية هذا النشاط التخيلي بسبب الفقر الجوهرى لهذا الأخير، يقول : "إن ما يظهر للوعي المتخيل ليس مشابها أبدا لما نراه في الإدراك. فالعادة تضعف في تحولها من وظيفة إلى أخرى، لأنني أسقط الكثير من الخصائص. إذ أن ما يشكل - في الأخير - الأساس الحدسي لصورتي لن يشكل أبدا الأساس الحدسي للإدراك. ويظهر من الآن في مادة الصورة ضعفا جوهريا." 20 والحاصل أن الخيال، كوعي قصدي، لا قيمة له ، لا باعتباره وعيا معرفيا ولا باعتباره مجالا استتيقيا، لأنه في نظر سارتر ، دائما، مجرد "خداع للرغبات". 21

المؤسسة للكون. وعلى هذا الأساس سيقسم باشلار الخيال إلى نوعين أساسيين هما: "الخيال الصوري" و "الخيال المادي"، يقول باشلار ها هنا: " يمكننا إذ نعبّر عن أفكارنا فلسفياً في الحال، أن نعيّر لمطين من الخيال، خيال يولد العلة الصورية، وخيال يولد العلة المادية، وباختصار شديد، الخيال الصوري والخيال المادي"27، فاما الخيال الصوري " فيتعلق أساساً بالصور المرتبطة بالظواهر الهوائية"28، في حين يرتبط الخيال المادي "بالتأملات والأحلام وكذا أحلام اليقظة المتجهة نحو الماء والأرض".29

إن الخيال المادي للماء " إنما هو نموذج خاص من الخيال"30، خيال أفقي هياض، فيه ألفة شديدة الاختلاف، عن تلك التي توحى بها أعماق النار 31، النار(اللهب) ذات الألسنة العمودية 32، والتي هي في حاجة دائمة لإضاءة، أقصد في حاجة إلى شعلة.

والشعلة هي من بين الأغراض التي تستدعي الحالومية، وهي في نظر باشلار من أكبر صانعات الخيلات 33. فالشعلة لا تأخذ قيمتها إلا من خلال المجازات والخيلات. ويبقى الصانع الخيالي هو المحرك الفعلي لعالم التعبير. إنه حامل الشعلة وهو بذلك شاعر بامتياز، ووحدها المخيلة القادرة على إدراك الجانب المطلق في الحالومية.

إن حالومية هذا الكون تفرض أولاً على المتأمل أن يربط هذه التجربة بالنار، فكل منظر من مناظر الحياة " هو تجربة حلمية قبل أن يكون مشهداً واقعياً. ولا نشاهد مع إحساس جمالي إلا المناظر التي رأيناها أولاً في الحلم [...] يفهم من هذا أن بوسعنا أن نربط بعنصر مادي كالنار النموذجاً من حلم اليقظة الذي يُلَوِّد معتقدات حياة بأكملها، ومشاعرها، ومثلها، وفلسفتها".34

للاوعي ، تتجلى للوعي بطريقة هي إلى حد ما مفاجئة، كرويا، أو كهذيان لا علاقة له بالخصيصة المرضية، أي من غير أن تكون على الإطلاق منتسبة للأنحة العيادية للمرض. وخصيصة النفسانية هي تلك التي للتمثيل التخيلي، لا علاقة لها مطلقا بشبه واقع الهذيان، وبتعبير آخر لا تحتل أبدا مكان الواقع: فالذات تُمايزها باستمرار عن الواقع الحسي لأنها تدركها كصورة داخلية."38

وأما جان بيجي، وهو يدافع عن الصورة كخلق خالص يقول: "وإذا كانت طبيعتها[الصورة] غير قابلة للاختزال إلى العناصر المركبة لها فلأنها ناتجة في الوقت نفسه عن الفرائز التي تهدف الانفجار التلقائي في اللغة، وعن الضغوطات التي تعيد باستمرار في ألعاب الكلمات صياغة دلالتها المرجعية، وقد التحم بعضها ببعض في قوة هي حصيلتها الخاصة[...] ما يميز المنهج التكويني ينحصر[...] في اعتبار المُقدَّر أو المحتمل إلا كخلق يتبعه من غير كلل فعلُ رَاهِنٌ وواقعيُّ: فكل فعل جديد، وهو ينجز إحدى الإمكانيات المتولدة عن الأفعال السابقة، يُنتج هو نفسه مجموعة إمكانيات تكون معجبة حتى تلك اللحظة[...] ومن هنا سيكون على النص أن يُعرَف كنص بداخله يلعب المتخيل إلى الحد الأقصى وحيث الكتابة تُحقق فضائية تجد دلالتها في الحجم الذي تحتله وتحركه في الوقت ذاته."39

لقد حاول جان بورغوس، من خلال عمله هذا، إعادة الاعتبار للمتحيل الشعري وللصورة التخيلية بالأساس. وفيما يلي نورد أهم ما جاء به هذا المشروع من أفكار وإضافات:

- تنفرد شعرية المتخيل عند بورغوس، في كونها تنظر إلى الصورة كدليل. وتعتبر هذه الإضافة أعلى عتبة في شعرية المتخيل.

- الصورة الشعرية لحظة استشرافية، منفتحة على المستقبل عكس الاستعارة التي تنتمي إلى الماضي (الذاكرة).

- إن للصورة الشعرية دينامية دؤوبة لتغيير نظم الأشياء والعالم في أفق بناء واقع آخر. فالصورة عند بورغوس تظل " منفصلة باستمرار من كل دلالة ومحيلة دائما على شيء آخر، تهیی، أو تسهم في تهیی واقع آخر غير ذاك الذي كان من المفروض أن يمثل الكلام".40

- الصورة تفتن، وفتنتها راجعة بالأساس إلى عنصري الدهشة والمفاجأة (اللاتوقع).41

- لقد أعاد بورغوس الاعتبار للكلمة في ذاتها داخل الصورة: كما أن للتركيب دورا أساسيا في بناء عوالم المتخيل الشعري.

- للصورة قصدية ترمي من خلالها إلى تحقيق هدف أساس يتمثل في تقديم أجوبة عن أسئلة الكينونة في العالم 42.L etre au- monde

د- الخيال والتأويلية(ريكور)

د-1. الأصل الفينومينولوجي لهيرمينوطيقا ريكور:

يندرج مشروع بول ريكور، ضمن النظرية التأويلية المتحدرة من الظاهراتية الهوسرلية، كمبحث يختص بالمعنى الأنطولوجي، وذلك بنوع من الانفتاح الإيجابي على مجموعة من العلوم الإنسانية ، وهو، لاشك في ذلك، انفتاح مطمور بالخصوصية السجالية/الحوارية .

خلال أهم للوسائل الإنسانية كالعلامات والرموز والنصوص..

د-2. من أجل نظرية عامة للخيال:

لقد انطلق ريكور في صياغة نظريته في الخيال، من الوقوف أولا عند الصعوبات والإحراجات الكلاسيكية لفلسفة الخيال، تلك أن أولى هذه الصعوبات تتمثل في كون هذه الفلسفات تنطلق " من ذاتها تبعا لما يظهر لكل واحدة أنه النموذجي في تشكيلة دلالات الأساس. هكذا تميل إلى بناء نظريات للخيال أحادية المعنى كل مرة، لكن ندية 47

وكنك من جملة الإحراجات التي عاشها إشكال الخيال في التقليد الفلسفي. السمعة السيئة التي كانت لكلمة "صورة". فهي تارة كلية ذهنية (علم النفس السلوكي)، وتارة ثانية إثارة اعتباطية لأشياء بعيدة، وتارة ثالثة إشارة لأشياء غير موجودة ومتوهمة، وتارة رابعة إبراك ضعيف للواقع.

وفي معرض حديثه عن الخيال في علاقته بالاستعارة، يقر ريكور بأن الخيال "يقدم وسيطا نوعيا، في لحظة بزوغ دلالة جديدة خارج خرابب الإسناد الحقيقي"⁴⁸. فالمسندات الشائنة - الاستعارة مثلا وعلى عكس الكناية والمجاز المرسل - تعمل دائما على توسيع المسافة المنطقية بين القول الدلالية. وبناءا عليه فالخيال [عند ريكور دائما] هو "الإبراك الحاد والرؤية الفجائية لملاءمة إنسانية جديدة، بما في ذلك طريقة بناء الملاءمة في انعدامها."⁴⁹

وأما الصورة فتعني في اللعبة التخيلية، تعليق اللالة ، وكذا نشر المعنى في مجلات حواسية، ومن ثم فإن الخيال الريكوري هو " لعبة حرة بإمكانيات ما، في حالة عدم الالتزام حيال عالم الإدراك أو الفعل. وفي حالة عدم الالتزام هذه.

على المشابهة، لأنها تتكون أصلا من حل لغز التنافر الدلالي.⁵⁵

إن الاستعارة الحية ، بهذا المعنى، هي ابتكار دلالي تلقائي، على الرغم من تموقعها في اللغة العادية، لكن بمسند غير متوقع على عكس الاستعارات الميتة التي لم تعد تحمل من الاستعارة سوى الاسم فقط لأنها حصرت المعنى وسيجته وأصبحت، من ثم، كلاما عاديا. فعبارة "أرجل الكرسي" مثلا لم تعد تحقق التناظر في الجملة، وبذلك فقدت دهشتها وديناميتها في تغريب الكلام. هذا هو مصير الاستعارات المكرورة كما في التداول اللغوي اليومي، أي إن مصيرها هو الموت.

ولما كانت الاستعارة، باعتبارها بناء لغويا يتميز بالانسجام، ويجعل من ثم الدُّنو من بنية المعنى أمرا ممكنا ، فإن الرمز على النقيض من ذلك. إن الرموز بحسب طبيعتها المزدوجة، طبيعة لغوية، وأخرى لغوية مقيدة بالكون، تجعل من مسألة الاقتراب من بنيتها في غاية الصعوبة. لذلك سعى ريكور إلى توضيحها في ضوء نظرية الاستعارة، ذلك أن " الاستعارة هي العنصر الكاشف المناسب، لإضاءة هذا الجانب من الرموز، الذي له مساس باللغة." 56

د-4. المتخيل والمحكي:

بداية تجدر الإشارة إلى أن مشروع ريكور الفلسفي، ومنذ كتابه " الزمن السردى" 57، حتى أواخر حياته ، نهض على مفهوميين أساسيين، الأول هو " المخيال الاجتماعي" الذي يعني بالنسبة إليه، تلك الكفاية المنتجة لتمثلاتنا في التاريخ والمتجلية إما في صورة الإيديولوجيا، أو في صورة اليوتوبيا. وأما المفهوم الثاني فهو " الهوية السردية "باعتبارها صوغا حكايا، أو وظيفة حكاية 58، يكتسبها الانسان عبر إنتاجه لمختلف صنوف القص والسرد

والحكي.

فالحكي، باختلاف أشكاله، يستطيع أن يختزل الطابع المشترك للتجربة الإنسانية على اعتبار أن الفعل السردي زمني بالأساس. يقول ريكور: " كل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمنا ويجري زمنيا، وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى. ولعل كل سيرة زمنية، لا يعترف لها بهذه الصفة إلا بمقدار ما هي قابلة للحكي بطريقة أو بأخرى." 59

تبدو الإشكالية الزمنية والسردية في غاية الصعوبة. إلا أنها تتقلص استحالتها كلما انتظمت اللغة في خطابات أكبر من العبارة، كالنصوص مثلاً، محكية كانت أم شعرية أم نقدية. وفي هذا الإطار يستعير ريكور من أرسطو مصطلح الميثوس الذي يعني الخرافة أو الحكمة، وذلك بغاية تحديد عمارة التركيب اللفظي لأي نص حكاوي.

لقد وجهت موضوعة الحبكة كل الجهود الذي بذلها ريكور في أثناء بحثه في التاريخ، والملحمة، والقصة الشعبية، والرواية الحديثة. لأجل ذلك، نجده يقف عندها معرّفاً إياها قائلاً : " الحبكة هي مجموع التنسيقات التي تتحول من خلالها الأحداث إلى حكاية [...] إن الحبكة هي الوسيط بين الحدث والحكاية [...] ذلك أن الحدث ليس مجرد حادثة أو شيء يقع بل هو مكون سردي" 60. ولعل الكفاية القادرة على رصد ومتابعة هذه الترسّيمة (أي الخطاطة السردية)، والمسمّاة حبكة، ستمكن صاحبها، لا محالة، من الفهم.

ولما كان الحكيم هو سرد لتاريخ بشري، سمته الأساس اللاتجانس، فإن الحكمة، كوحدة سردية، هي وحدها القادرة على أن توحد بين هذه العناصر اللامتجانسة لتجعل منها "كلية واضحة مفهومة" 61.

لقد اعترض ريكور على الزعم القائل إن تطور الرواية المعاصرة، إعلان صريح عن عدم كفاية الحبكة في وصفها للأحداث السردية. فكل هذه الآراء أساءت فهم وتحديد العلاقة بين البرادغم (الصوغ الحبكي) والعمل الأدبي المتميز. فالبناء الحبكي الرائع، هو نتاج للتراكمات التي حققتها الممارسة السردية نفسها، ومن ثم فإن للخطاطة السردية بعدا كرونولوجيا يتناوب فيه التجديد والترسب الاستقراري. إن الانحراف عن المألوف الحاصل في الحالة الأولى (التجديد) لا يتم إلا على خلفية نقدية.

وأما بخصوص مسألة التعارض بين واقعية التاريخ ولا واقعية التخيل، على اعتبار أن للتاريخ مرجعية وأن التخيل لا مرجعية له، فإن ريكور يرى في الحكايات المبدعة قدرة كبيرة على استخلاص التجربة البشرية الزمنية المضطربة، " إن الوظيفة المرجعية للحبكة، تكمن داخل قدرة التخيل على تشخيص تلك التجربة الزمنية شبه الخرساء." 62

والحاصل إن عالم النص (التخييل) يدخل في صراع مع العالم الواقعي (التاريخ) ، إما من أجل إثباته أو نفيه . إلا أن العمل الفني الرائع ، هو ذاك الذي يقلق علاقتنا بالواقع ، ويجعل اللغة تبدو " خطيرة " ، بتعبير هولدرلين قبل نيتشه .

د-5. عالم النص:

إن ما يجعل الظاهرة الأدبية ممكنة ومتميزة، كونها تلغي الخاصية التقريرية والتوضيحية للمرجعية، وتسعى جاهدة إلى تدمير العالم من خلال التخيل، والاحتفاء باللغة لذاتها، على عكس الخطابات المادية المرجعية. ومع ذلك " لا

وجود لخطاب خيالي أكثر اتصاله بالواقع "63. هذه المرجعية الأصيلة هي التي
أثر هايدغر وسعها بعبارة " الكينونة في العالم ". وأما مهمة التأويل فهي "
توضيح شكل الكينونة في العالم المعروضة أمام النص".64

ولا ريب، حسب ريكور دائما، أن ما يؤول هو ليس سوى ممكن من ضمن
ممكّنات عدة للعالم، لأن هذا العالم ما هو إلا مجرد إقامة لمؤول (بكسر الواو)،
ملبّدة بأخص ممكّناته. وهذا ما يشكل عالم النص. هو عالم يؤسس لنوع من
المباعدة بينه وبين الواقع اليومي. إنها "المباعدة التي يقحمها الخيال في
إدراكنا للواقع".65

ثمة إذن في تضاعيف الخيال طاقة وقدرة هائلة على إعادة توصيف الواقع، أي
إنها تعيد خلقه وإنتاجه من جديد، إما بواسطة الخرافة ، أو من خلال الحكاية
كما قال أرسطو. ولعل فهم الإنسان لذاته، لن يتم إلا عبر هذا الوسيط اللغوي
(النص) باعتباره يشكل مقترحات ومممكّنات في الوجود.

إن ريكور، وعلى عكس الكوجيطو، لا يعتقد بأن الذات تعرف نفسها بالحدس
المباشر، بل يتم ذلك من خلال العلامات الثاوية في النص الأدبي وكذا من
خلال فهمها. والفهم ما هو سوى " فهم الذات أمام النص"66. فلكي أفهم-
كقارئ- علي أن أتبه في مقاهات النص، وأن أتلصص على طبقاته السفلى،
وبذلك تُدخلني القراءة في التحوّل اللعبي للآنا.

الأمر هذا يستوجب اتخاذ مسافة ما حتى بين الذات والذات. أنلذ يمكن-بل
يجب- لنقاد أوهام الذات، من مثيل الماركسيين والفروديين أن يساعدوا على
فهم الذات المشكّلة من طرف " شيء النص غير المحدود"، لأن أصالة النص،
تكمّن أساسا، في " شيله اللامحدود".67

تركيب:

يبدو أن القرن العشرين، وبحكم الأحداث التي عرفها، قد شهد قطاع إبستيمية كبرى الشيء الذي سيكون له أثر لا محالة على الفن ونظرية الأدب. ونظرية الخيال لم تكن لتحيد عن هذا التدافع الإبستيمي انطلاقا من الفلسفة الظاهرانية بامتداداتها إلى الفلسفة التأويلية. وفيما يلي نورد أهم الخلاصات التي جاءت بها هذه الفلسفات انطلاقا من روادها:

- 1- هوسرل: يربط هوسرل بين الخيال والقصدية-الوعي، كما أنه ينظر إلى التمثيلات التخيلية في إطار الامتلاء العيني والإدراك الخارجي.
- 2- سارتر: في إطار فلسفته الوجودية يربط سارتر بين مفهوم الخيال والحرية، إذ بالخيال وحده نستطيع أن نمنح تفكيرنا حرية كبيرة للتحرك في اتجاه إخضاع الواقع لإرادتنا. إلا أن الخيال، على الرغم من قدراته هاته، يظل مطبوعا بالعدمية، لأن عالم الخيال عالم لا واقعي. وهنا تحديدا تكمن هشاشته وضعفه.
- 3- باشلار: نشير بداية إلى أن مشروع باشلار الفكري قد تأسس أساسا على مفهوم الخيال الحلمى. والخيال عند هذا المفكر ليس هو ذاك التشكيل السطحي للصور وإنما هو ملكة للخلق والإبداع. وما يجعل الخيال يتحرك كطاقة خلاقة هو العناصر الأربعة المكونة لكوسمولوجية الكون.
- 4- جان بورغوس: لقد استطاع بورغوس بعمقه وأصالته وحده الفني تأسيس شعرية خاصة بالمخيل تقوم على اعتبارها : -الصورة دليلا - الصورة الشعرية عينة استشرافية - الصورة الشعرية منذورة لتغيير نظم الأشياء - الصورة تفتن وتدهش.

5- بول يكون لقد التقد ويكور الإحراجات الكلاسيكية للفلسفة الجمال في نظرتها الدونية للصورة، التقاداً شديداً. فالمصورة في اللعبة التخيلية، بالنسبة إليه، تعلق الدلالة وتملحها إمكانات جديدة. ومن ثم فإن الخيال يمنحنا طرفاً أخرى لتجريب إمكانات جديدة للكينونة.

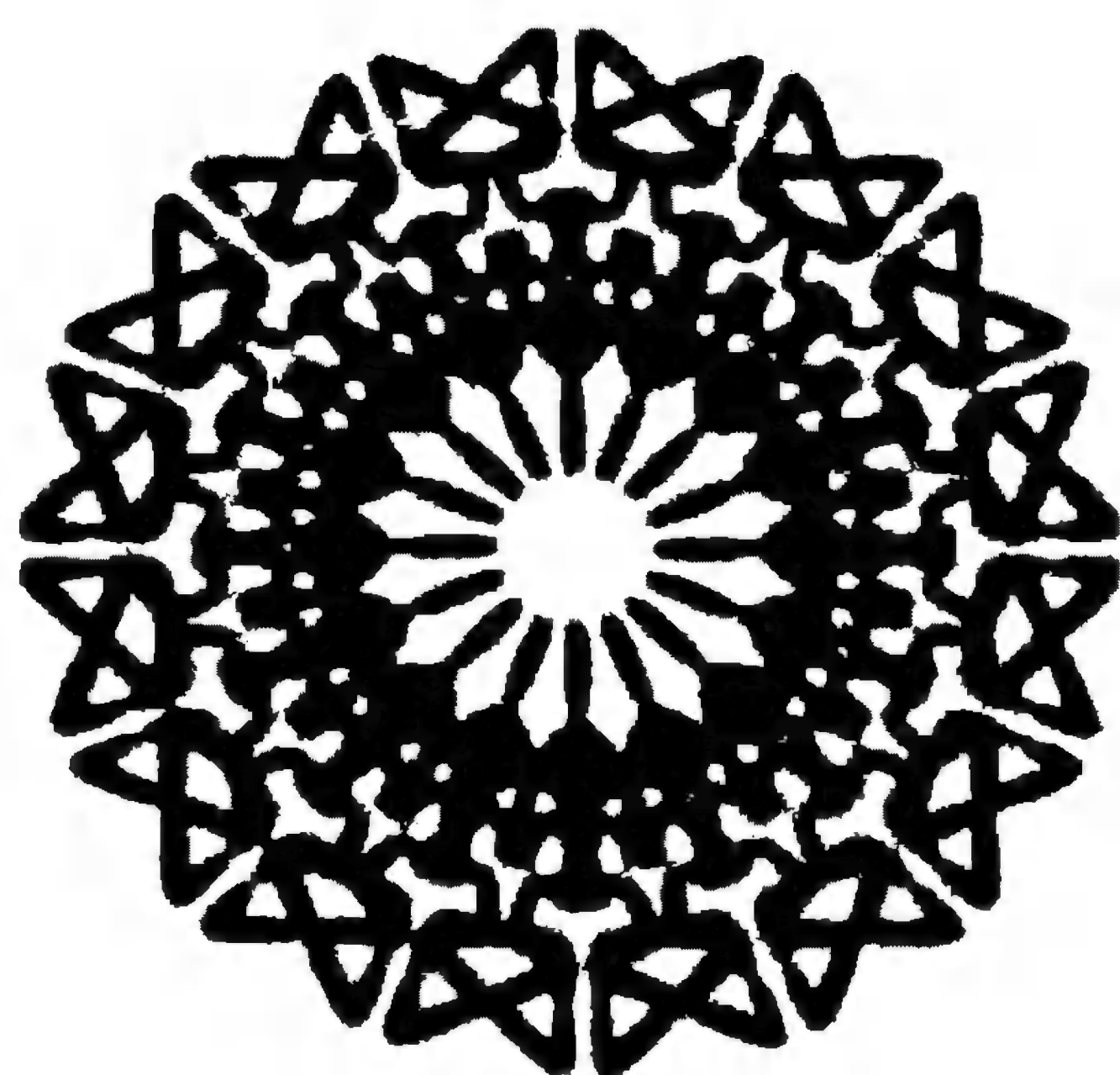
مراجع الفصل الخامس

- 1- إيموند هوسرل: " فكرة الفيلوسوفولوجيا"، ترجمة د.علي القزويني، المؤسسة العربية للترجمة، ط1- بيروت، شباط (الغسطس) 2007، ص.56
- 2- نفسه، ص. 15
- 3- نفسه، ص.32.
- 4- نفسه، ص.84.
- 5- نفسه، ص.93.
- 6- ميرهو بولتي، من " شعريات المتخيل" العربي الذهبي، مرجع مذكور، ص.121
- 7- هوسرل، من نفس المرجع العربي الذهبي، ص.123.
- 8- هوسرل، " فكرة الفيلوسوفولوجيا"، مذكور، ص.113.
- 9- نفسه، ص.114.
- 10- نفسه، ص.115.
- 11- نفسه، ص.127-128.
- 12- الطر " شعريات المتخيل" - العربي الذهبي ، مذكور، ص.129.
- 13- ماثيلا سيرفيا، من " شعريات المتخيل"، مذكور، ص.129.
- 14- ماثيلا سيرفيا، نفس المرجع، ص.127.
- 15- نفسه، ص.134.
- 16- نفسه، ص.134.
- 17- سارترا، من " شعريات المتخيل"، مذكور، ص.133.
- 18- سارترا، من " الخيال والمتخيل- في الفلسفة والنقد المبدئين"، يوسف الإدريسي- مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى- 2008، ص.72.
- 19- شاكر عبد الحميد، "الخيال، من الكهف إلى الواقع الأفراطي"، عالم المعرفة - فبراير 2009- ص.176-177.
- 20- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل - مذكور، ص.75-76.

- 46- نفسه، ص، 44.
- 47- ريكور، " من النص إلى العمل - أبحاث التأويل " - ترجمة محمد بركة - هسان بوزكية، الطبعة الأولى 2001، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص، 166.
- 48- نفسه، ص، 168.
- 49- نفسه، ص، 168.
- 50- نفسه، ص، 170.
- 51- ريكور، " نظرية التأويل " ترجمة سعيد الخالفي - المركز الثقافي العربي - ط، 2، 2004، ص، 83.
- 52- نفسه، ص، 83.
- 53- نفسه، ص، 83.
- 54- نفسه، ص، 93.
- 55- نفسه، ص، 93.
- 56- نفسه، ص، 96-97.
- 57-P. Ricoeur : Temps et récit, éd. Seuil, 1983.
- 58- Ricoeur, L'identité narrative, in Esprit, 7-8, 1988, P. 295
- 59- ريكور، " من النص إلى العمل " مذكور، ص، 8.
- 60- نفسه، ص، 9.
- 61- نفسه، ص، 11.
- 62- نفسه، ص، 12.
- 63- ريكور، " من النص إلى العمل " مذكور، ص، 87.
- 64- نفسه، ص، 88.
- 65- نفسه، ص، 88.
- 66- نفسه، ص، 90.
- 67- نفسه، ص، 96.

القسم الثاني

الشعريّة العربيّة: بين الصورة والخيال



الحظلة رمزية محطة.

إن ممارسة اللعبة الشعرية من داخل الصورة الفنية هي ممارسة للخلق والابتكار، لا ممارسة للتمثيل الذي لا ينفذ إلى عمق الأشياء وعمق الوجود المتجلي والفائر في الوقت نفسه. إذ لا يمكن للتجربة الشعرية البتة أن تكون رؤى أو رؤية بغير سحر الصورة الفنية. فالشاعر والناقد الألماني أدولف ريس يميز بين عالمين في التجربة الشعرية، عالم ينتهي عند حدود التمثيل من خلال تجربة نمطية، وآخر يتجاوزه إلى إعادة البناء والخلق من خلال تجربة رؤى أو رؤية (تصويرية). يقول: «التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين. إنه يبقى على الجسر المحدود فيما بين الأشياء. فهو لذلك ابتعاد عن العالم. أما الصورة فتهدم هذا الجسر لأنها توحد فيما بين الأشياء، وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه. لكن العالم يبدو من خلال التشبيه مشهداً أو ريفاً.

وتبعاً لذلك، تبدو فيه علاقة الإنسان بالعالم باردة وآلية. فـشعر التشبيه ينظر إلى الأشياء باعتبارها أشكالاً لا معاني أو وظائف. هو إذن لا يمتلكها لا يتوحد معها لا يقبض عليها. هي التي تفرض، على العكس، وجودها على شاعر التشبيه. وتملكه. يصبح هذا الشعر حين ذاك ملحقاً بالعالم لا سبياً له. 3.

الصورة الشعرية إذن شكل من أشكال ترميز هذا الوجود وتكثيفه 4، من خلال التذكر والاسترجاع لمعطيات حسية، أو من خلال تفعيل كيمياء الدهن وخبراته قصد استثمارها في الخلق والإبداع والإضافة وليس فقط مجرد التذكر والتكرار. فهذه الصورة الشعرية يمكن إضافتها لحظات وجودية كثيفة وجدّ معتمدة، هي بمثابة كله المقالقي، وذلك بهدف القبض عليها وكذا تشكيلها بحركة الزمان والمكان الرمزيين. وبهذا الفعل تذهب الصورة مركزاً لإضافة مطلق أكثر غلبة

وأكثر دهشة في هذا الوجود من أجل استكشافها في شكلها السديمي بحيث لا يقوم الشاعر سوى بملحها دلالاتها ومعانيها من خلال إعادة ترتيبها.

وعلى هذا الأساس تكون الصورة الشعرية «هي العملية الشعرية كاملة تعكس واقعها فلها موحدا، دالا إيحائيا، منتظما بتشكيل محدد تحكمه حركة متصلة تحدد بالنهاة دائرة الصورة المنجزة داخل السياق العام مطبوعا بسمة التماسك، يتميز بحجم الدرجة والكم الفني، يتصل بطرفي التجاوز الصوري، حيث تبدأ وحدات أخرى تتفق معه في النمطية والسياق وتختلف معه في الجرجة والتلوع كما في صورة الليل التي مر التمثيل بها. وعلى هذا تكون الصورة هي المنطقة الإيحائية الشعرية المشعة التي توجه المتلقي عاطفيا وشعوريا بالإقناع النفسي والعقلي. وقد تكون بيتا أو أبياتا معينة ضمن سياق القصيدة التي يتكون منها الكلي من مجموع هذه الوحدات الفنية أو البنيات المتصلة بامتداد واحد يعرف بالتشكيل الشعري الذي يعتمد على الرابط في تدرجه وامتداده ضمن بيئة القصيدة الواحدة»⁵.

وإذا حاولنا التحقيق في مصدر هذا التركيب اللغوي التعبيري ، نقصد "الصورة " فإننا سنستشعر بلوع من الكثافة الوجدانية والنفسية في شكل رموز تعود به- الصورة- إلى مصدر اللاشعور الذي يعتبر منطقة خصبة لعادة الشعر.

وعليه فإن الصورة الشعرية هي تعبير عن تركيبة نفسية معينة مصدرها تفاصل الذات في هذا الوجود مع التجارب الأخرى في أفق إعادة بناء سيكولوجية الذات الضامرة مما يجعل اللحظة الشعرية من خلال الصور الشعرية، محاولة واعية لإعادة ترتيب هذا التفاصل الكيميائي داخل اللاشعور. وحبكه في قالب صوري قد يكون بصريا أو سمعيا أو سيكولوجيا.

إلا أنه مع كل ذلك تنظلت مجموعة من المعاني اللاشعورية، بشكل إرادي وغير إرادي، من رقابة الوعي إلى غشاء الصورة قصد طبعها بطابع الصدق. وبهذا المعنى تكون الصورة الشعرية شعورا وجدانيا بحجب أكثر رهافة وعمقا، وبأبواب مواربة وجانوسية (نسبة إلى إله الأبواب والعتبات جانوس) ليس في مكنة غير الخيال تخطيط، ملامحها وهتك شفافها، يقول الدارس سمير علي سمير الدليمي: «وتظل الروى في الأحلام أو التهيؤات أو تداعيات الصور واختراقها وتأليفها في المخيلة والخواطر الجميلة والإحساسات الشعرية، تظل كل هذه في ماهية الصورة سواء منها الأشكال الناقصة في الحلم أم الخيال أم الكاملة أم الترائي الممتد والمتلاحق الخطوط والأشباح التي تتراعى للبعض بشكل عام وللفنانين بشكل خاص بوصفها منابع للصورة تقع أيضا في ماهية هذه الصورة» 6.

إن لمكونات الجانب النفسي في عملية إنتاج الصورة الشعرية دورا أساسيا في تركيز واختزال كل المرجعيات الحسية في دينامية نفسية تتعامل مع كل المعطيات المرئية تعاملًا متلبّسا بدلالات نفسية يصعب تحقيقها عينا، فكل الدلالات الواقعية تتحول في الصورة الشعرية إلى دلالات سيكولوجية، حتى الأمكنة فهي أمكنة نفسية لا غير.

الزمن أيضا لا ينضج بغير شحناته النفسية. وعلى الذات الشاعرة أن تخلق في هذه العملية حوارا جوانيا يستنطق مناطق اللاشعور وجهات الغرابة فيه. ومن هنا» كانت "الصورة" دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»⁷.

وكلما استطاعت الصورة أن تستلطق ذلك المخبوء في دهاليز الوجدان إما من طريق الإدراك الحسي أو الحدس أو الخيال أو الرؤيا وهي ذروة التصوير الشعري الذي يتحول فيه الشاعر إلى نبي، أو مخاطر (بتعبير نيتشه)، يتحدّر بتكلم مفرط من الأراضي المستباحة نحو التخوم والأقاصي حيث المضايق كما يقول أبو نواس تتوالج في حقائق الوجود المتشوّف أبداً إلى المستقبل ، كلما أشعت الضياء في الأشياء لينقشع الوجود بشكل عار لا لبس ولا غموض فيه. فلا يمكن أن نتصور شعراً نوعياً يريد أن يكون نافذاً بدون أن ينبني على الصورة النافذة وعلى الرؤيا العاشقة لامتلاك الأشياء على حد تعبير الناقد أدونيس. يقول: «
تتيح لنا الصورة أن نمتلك الأشياء امتلاكاً تاماً، كما أشرت، فهي، من هذه الناحية، الأشياء ذاتها، وليست لمحة أو إشارة تعبر فوقها أو عليها. وامتلاك الأشياء يعني النفاذ إلى حقيقتها فتتعرى وتتلأ في النور. تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم وخيلاءه. هكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشاً، تكون رؤياً، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء» 8.

وحتى تصل الصورة الشعرية إلى هذا المستوى من الدهشة والإضاءة، لا ينبغي لها أن تفارق ذلك الناظم الرؤيائي الذي يوحد بين المتناقضات لأجل الخلق والابتكار، في تجاوز تلقائي لمبدأ المقايسة. والشاعر الذي لا يستطيع تفجير مخيلته والإتيان بمثل هذه الصور الرؤيائية، أو أن يتفنن في عملية الربط بين أطراف الأشياء المتضادة، إنما ينتج صوراً تموت لتوها.

ولما كانت الغاية من الشعر هي الكشف عن الحقائق الغابرة والخفية، «فإن الصورة الشعرية ليست تشبيهية تولد من المقايسة أو المقارنة وإنما هي

التي تثيرها في النفس. ثم إعادة تركيب له نبعا غريبا لعلاقات جديدة، طرية، غضة، لم نألفها في تطلعنا اليومي للأشياء»14.

نستخلص من كل ما سبق أن للصورة الشعرية وظيفتين: وظيفة تؤديها على المستوى النفسي وقد سبق وأن ناقشناها سواء أثناء عملية خلق وإبداع الصورة عند الشاعر التي اعتبرناها عينة سيكولوجية ترتبط ارتباطا عضويا بالجانب النفسي، ذلك أن جل البحوث النفسية اعتبرت الفن عملية شبيهة بالحلم حيث يستطيع الفنان تحقيق رغباته في فنه وإفراغها فيه وإن بشكل وهمي، ففي الصورة الشعرية تتجلى خصائص صور الأحلام، إلا أن ما يميز الأولى - الصورة الشعرية - عن الثانية هو الأصالة «فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور لأن وراء هذا الظاهر المضيء الذي نلاحظه في ذات أنفسنا مجالا مظلمًا مجهولًا عامرا بالظواهر النفسية التي لا نعرف إلا انعكاساته المعقدة المصورة وهو مجال اللاشعور، وبتعبير الشاعر عن أحلامه الحبيسة يتحرر منها وهذا التحرر يقرب نظرية فرويد من نظرية التطهير عند أرسطو»15، أو أثناء التلقي بحيث التجاوب يكون بالأساس نفسيا بفعل الأثر الذي تتركه.

أما الوظيفة الثانية فتؤديها الصورة الشعرية على المستوى الدلالي عبر تفجيرها لمستويات عدة من الدلالات مع كل قراءة جديدة.

ويتضح جليا - في إطار توصيل المعنى للقارئ - أن للصورة الشعرية مرجعيتها الفكرية المخصوصة، بها تتجدد معالمها وفي أفقها تخطأ أبعادها. فهناك من الاتجاهات النقدية من يرى في الصورة الشعرية وسيلة لتبليغ دلالة محددة ومباشرة وبشكل تقريرى واضح وهو ما يصطلح عليه بالصورة الحسية -

هوامش الفصل الأول

- 1- عبد القادر القط: "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"-دار النهضة العربية للطباعة والنشر ط2-1401هـ/1981م. ص: 391.
- 2- انظر عبد الله راجح: "القصيدة المغربية المعاصرة- بنية الشهادة والاستشهاد". ج1 منشورات عيون دار قرطبة. إذ يعتبر الصورة الشعرية "تركيبية فنية يلعب الخيال فيها دورا أساسيا، ومهمتها نقل التجربة المراد التعبير عنها، وهي لا تستلزم وجود موضوعها مما يؤكد أنها حادثة ذهنية قبل أن تكون استرجاعا لمشهد معين" ص: 236.
- 3- أدونيس: زمن الشعر-دار الآداب بيروت لبنان ط3 ص: 154.
- 4- انظر أحمد الطريسي أعراب: "الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب" الدار العالمية للطباعة والنشر- بيروت- لبنان ص: 51.
- 5- سمير علي سمير الدليمي: "الصورة في التشكيل الشعري" دار الشؤون الثقافية العامة- آفاق عربية ط1-1990- ص: 86-87.
- 6- نفسه ص: 27.
- 7- عز الدين اسماعيل: "الشعر العربي المعاصر- قضايا وظواهره الفنية والمعنوية-دار العودة بيروت ط5-1988 ص: 127.
- 8- أدونيس: "زمن الشعر" مرجع سابق- ص: 154.
- 9- أدونيس: "الشعرية العربية" دار الآداب بيروت ط1 1971 ص: 77.
- 10- يقول جان بورغوس هنا: "إن الصورة تفتن، لأنها تسمح بالرؤية والحياة حين لا نتوقعها، بهذه الفتنة يلعب النص معها كانت منابعها، ومهما كانت غاياتها بل ولربما تحدد هذه اللعبة الوظيفة الشعرية خارج مسالك الأدب المطروقة" عن محمد بنيس "الشعر العربي الحديث-ج2" مرجع سابق ص: 147.
- H.R Jauss : pour une esthétique de la réception ed- Gallimard p:49-11.
- 12- جابر عصفور: " الصورة الفنية: مرجع سابق ص: 383
- Roland barthes: plaisir du texte-ed du seuil-1973
- 13- p19.
- 14- كمال أبو ذيب: "جدلية الخفاء والتجلي-دراسة بنيوية في الشعر" دار العلم للملايين- ط2-1981 ص: 47.
- 15- محمد غنيمي هلال: "النقد الأدبي الحديث" مرجع سابق- ص: 371.
- 16- أقصد هنا الكلاسيكية، انظر بهذا الصدد أحمد الطريسي أعراب "الرؤية والفن" مرجع سابق- ص: 46.

ب- انفتاح الصورة على المستقبل من خلال ملكة الخيال:

والخيال الشعري حينما يبدع الصورة الشعرية ويخترعها، إنما هو في هذه الحالة ينتقل من التخيل الاسترجاعي الذي يبنى على تذكر الصورة الماضية، إلى التخيل الإبداعي أو الاختراعي والذي يؤسس صورا شعرية جديدة لتجاوز كل ما هو معطى ونمطي إلى كل ما هو جديد ومتفرد، وليست له أية علاقة بالماضي. وهو -التخيل الاختراعي- بفعله هذا لا يصبو منظوره إلا جهة المستقبل دون أن نتوهم أن هناك قطيعة كلية مع الماضي ولو على الأقل من جهة مواد التخيل. إن انفتاح الصورة الشعرية على المستقبل والتشوف إليه باستمرار، هو انفتاح على المحتمل وعلى الحلم الذي ظل يراود الذات الإنسانية منذ البدء.

ففي الحلم تنتفي عناصر السببية وينتفي المنطق بعلاقاته المنتظمة، لذلك يعمل الخيال على الانفلات من حدود العقل وصرامة مساطره، وكذا من قبضة الواقع ورتابته إلى منطقة اللاشعور والحلم. ولهذه الأسباب نجد أكثر الصور الشعرية دهشة وغرابة وإمتاعا تلك التي تجيء غامضة وشفيفة في الوقت ذاته حارقة مسافتها الكبرى للإحاء Connotation أو كما يسميه "إيزر" بمناطق اللاتحديد 6.

وتجدر الإشارة إلى أن الحديث عن هذه العلاقة بين الخيال في مستوياته الفنية، والصورة الشعرية كرويا داخلية تنفتح على المستقبل والحلم. حديث يترك بعض الأسئلة مطروحة وعالقة حول الأثر الذي يتركه هذا الاشتغال النشط بين التخيل الفني والصورة الشعرية في الذات المتلقية وكذا المتعة

الناجمة عن تلك الشراكة ما بين المنتج-المؤلف، والمستهلك في إنجاز وتحقيق معاني الصورة ودلالاتها.

إن ارتباطا من هذا القبيل بين الخيال والصورة الشعرية على أرضية المستقبل والحلم لا يمكن إلا أن ينتج صورا رائعة بفعل رؤياويتها وبفعل نبشها في سديمية المعنى. فالصورة الشعرية، بوضعها هذا، تقتزن «بالرائع السامي Sublime، اقتران وجود الذات المبدعة في أوج إشراقها، ولا تعبر في حال التهيؤ الوجداني، إلى حال التجلي المجسد إلا صياغة ملونة، بل إن حال التهيؤ بالصميم، موسيقى داخلية، تنهض منها عرائس الصورة ويخرجن إليها على معبر هو المجاز»⁷.

والوضع هذا يشترط بالضرورة مشاركة المتلقي في خلق هذه الروعة والمتعة من خلال تفعيل وتنشيط خياله الذي يجعله في حالة استكشاف مستمرة لعوالم الصورة قصد تبديد غموضها والإمساك بمفاتيح رمزياتها وكذا الالتفاف بمخالفاتها وخروقاتها. وهذا الشعور الرائع يزيد كلما عكست الصورة بقوة حرارة التجربة، ودنت من جوهرها.

لذلك فالصورة الشعرية في التخيل الفني-الاختراعي هي «تشكيل لغوي-ولا شك- يكونها الخيال من معطيات متعددة غير خاضعة لشروط من أي جنس. فالذين اشترطوا حسيتها، وعقلانيتها لن يدركوا ماهيتها بحق. فهي لا تكون إلا كما شاءت لها حرارة التجربة الشعورية، وكما شاء لها انفعال الشاعر. فكلما جاءت الصورة غامضة ومعقدة، كانت أقرب من الحقيقة. فالحسية ليست- إذن- شرطا من شروطها»⁸.

تري هذا الفهم لطبيعة الحرارة الشعرية يعتمد بعيدا في تراثنا النقدي البلاغي

أم أنه مفهوم عصري وحديث انتقل إلينا عن طريق المثقفة والانفتاح على
فلسفات وشعريات الآخر بشكل متأخر؟

تركيب

لقد تبين لنا جلياً، في تضاعيف هذا الفصل، أن العلاقة بين الصورة والخيال هي علاقة انتعاء وتحقق، أو بعبارة أخرى، هي عين الخيال. فلئن كان الخيال هي طاقة الصورة الشعرية، فإن هذه الأخيرة هي من يُخرج العوالم المتخيلة والممكنات المفترضة من حالة الإمكان إلى حالة التحقق، ومن الوجود الحالومي بالقوة إلى الوجود الحالومي بالفعل. في هذا التصير، فقط، يتحول الخيال من مجرد خيال استرجاعي إلى خيال اختراعي -فني- .

هوامش الفصل الثاني:

- 1- محمد عزام: "بنية الشعر الجديد" مطبعة النجاح الجديدة- دار الرشاد- الدار البيضاء- ص: 51
- 2- انظر أبونيس: "الشعرية العربية" مرجع سابق ص: 70
- 3- واقصد المعنى الجديد الذي أصبح عليه مفهوم الخيال الشعري، وهو معنى يغير ويتجاوز ما كانت تروج له الشعرية العربية التقليدية بخصوص الخيال وأشكال تعظمه. فلنا استثنينا وجهات نظر كل من عبد القاهر الجرجاني، ولبي محمد القاسم السجلعاسي وحازم القرطاجني التي تميزت بالفرادة والوجهة خصوصاً في مناخ كان فيه لمقولة "الصق والكذب" دور مهم في توجيه النقاشات الكبرى. فلن جل نقائنا وبلاغيينا كانوا ينظرون إلى الخيال باعتباره يثبت الكذب ولا ينفيه، يقول عبد الله راجع "خارج هذا الفهم- ويقصد النقاد الثلاثة- لمسألة التخيل لا تكاد نعتز لدى نقائنا القدماء على رأي أكثر وجهة في الموضوع، فقد اختلطت قضية التخيل عند أغلبهم بمسألة "الصق والكذب" من جهة وبمفهوم العلوم من جهة ثانية، وانصببت أكثر لاجتهلاتهم وجاهة عل تضيق مجال التخيل وحصره فيما يسمى

الفصل الثالث

الصورة الشعرية بين القديم والحديث

لقد رأينا، بناءً على كل ما سبق، كيف أسهمت الفلسفة الأرسطية بمبادئها الصارمة والمتصلبة عند حدود العقل وسلطانه في نسج المناخ الثقافي العربي القديم بشكل عام والذوق الأدبي بشكل خاص. وقمينا بالإشارة في هذا الصدد إلى أن صناعة المنطق عند أرسطو بمعياريته القضوية الصورية، تلك التي لا تؤمن بتداخل الحدود وانتفاء الفواصل، كانت تنظر إلى صناعة الشعر باعتباره محاكاة لما هو كائن أو ما ينبغي أن يكون بشكل يتخطى دور المقلد والموهم عن طريق التشبيه وضرورة الحفاظ على الحدود والفروق 1.

وعلى هذا الأساس سوف يتأسس أفق انتظار الشعر العربي ليفقد مفهوم الشعرية يعني ضمنياً القدرة على التمثيل والتشبيه، ومن ثم القدرة على اكتشاف علاقات التشابه بين الأشياء سواء كانت هذه العلاقات مألوفة أو خفية 2.

أ - موقف البلاغيين القدامى من التشبيه:

لئن كانت البلاغة العربية قد انبثت في جوانب كبيرة من منظومتها على المنطق الأرسطي ونشأت وترعرعت تحت رعايته ووصايته وتطورت بمباركته وبتوجيهاته، فإن التشبيه كعنصر من عناصر هذه البلاغة وباعتباره أيضاً لا

يخل بمقولة "الصدق والوضوح" سيكون «أكثر الأنواع البلاغية أهمية بالنسبة للناقد والبلاغي القديم، والحديث عنه بمثابة مقدمة ضرورية لا يمكن تأمل الاستعارة والمجاز دونها»3.

والتشبيه في أصله «عملية فنية جمالية، تهدف إلى توضيح فكرة أو تقريب معنى آخر أو تمثيل شيء بشيء مدحا أو ذما، تزيينا أو تقبيحا. وتتفاوت هذه القيمة الفنية بتفاوت مهارات الكتاب والشعراء، كما أن لعلاقاتهم بمن يوجهون إليه الخطاب أو يتحدثون عنه، أثرا في هذا التباين»4.

نستخلص مما سبق كيف أن التشبيه هو مشابهة بين طرفين فقط، أي أنه يحافظ على تفرد وتميز كل طرف على حدة. صحيح أن هناك صفات التقاطع والتشابه بين الطرفين الخاضعين لعملية التشبيه، لكن صفة التمايز والاختلاف عديدة وأكثر بكثير من صفات التقاطع هاته، مما يضمن حق التباعد والتفرد لكل طرف في هذه العملية.

ولقد حاول جل النقاد واللغويين العرب القدامى تشييد ذوق أدبي بعينه، وكذا در بنور الانبهار بالتشبيه والاندهاش لقوته. وكان لقدامة دور كبير في تقديس التشبيه وجعله غرضا من أغراض الشعر من خلال كتابه "نقد الشعر" ناهيك عن أنه افتنن بالتشبيه الذي يكتفي بعنصر واحد في التعاثل بين طرفيه مع الإبقاء على مسافة كبرى من التمايزات والفروق وذلك إثارا للوضوح واحتراما للنظام اللغوي الموروث. لذلك فالشيء لا ينبغي في نظره أن يشابه مثيله من جميع الجهات لكي لا يكون إياه 5.

وحقيقة الأمر أن دفاع النقاد العرب القدامى كلهم بالإجماع عن التشبيه لم يكن وليد إعجاب حقيقي بقدرة هذا النوع من التصوير على الخلق والابتكار،

نرى بعد قليل وذلك دفاعا عن النص القرآني.

لذا نجد اللغويين يشترطون في التشبيه الوضوح والندرة قصد تقريب المراد من السامع. فسبيل «التشبيه إذا كانت فائدته إنما هي تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له- أن تشبه الأدنى بالأعلى إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدنى إذا أردت ذمه»7.

ب - موقف البلاغيين القدامى من الاستعارة:

إذا كان اللغويون العرب القدامى قد تعاملوا مع التشبيه بنوع من التقديس والتعاطف الشديدين فإن الاستعارة كنوع بلاغي وكوجه آخر للصورة الشعرية قد لقيت نوعا من التحفظ. والسبب يتمثل في كون التشبيه يحافظ على الحدود بين الأطراف المعنية في العملية، وكذا على تميزها وتفردا من خلال إصراره على أداة التشبيه.

ونظرا لهذا التمايز في المضمون بين طرفي التشبيه كان البلاغيون يستحسنون الغرابة والندرة فيه. في حين أن الاستعارة تمتاز بالعمق والاختلاط بفعل إلغائها للحدود وعدم إبقائها على تمايز وفرادة الأشياء. لهذه الأسباب كان النقاد ينفرون من الاستعارات العميقة التي تتميز بالغموض ويستلطفون الاستعارات القريبة حفاظا على مبدأ الوضوح وخاصية الفواصل8.

ولا بد من الإشارة إلى أن جل النقاد واللغويين العرب القدماء لم يتعاملوا مع الاستعارة بهذا التجاوز النسبي إلا لاعتبار واحد والمتمثل في أن القرآن الكريم يحتوي على مجموعة من الاستعارات لا يمكن الطعن فيها وفي قيمتها. ولعل الهجوم الذي تعرض له أصحاب التجديد، المسرفين في الغموض، من طرف

المحافظين لأكبر دليل على هذا التحفظ تجاه الاستعارة⁹.

وعموما فإن جل النقاد والبلاغيين العرب القدامى وخصوصا منهم نقاد القرن الرابع الهجري قد اعتبروا الاستعارة نافلة من نوافل الشعر يمكن الاستغناء عنها بعكس التشبيه الذي خصوه بكبير عنايتهم. وحتى إن اقتنعوا بالاستعارة، فإن اقتناعهم كان على مضمض واشترطوا فيها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه قصد الإبانة والنقل لا الادعاء بأن هذا هو ذاك.

وعلى هذا الأساس سينطلق عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للاستعارة وكذا الدفاع عنها علما بأن الاستعارة لم يعد لها الاعتبار نسبيا إلا مع عبد القاهر. فهو الذي يعرف الاستعارة تعريفا يتجاوز كونها مجرد نقل للعبارة لكي تصبح في مكان غيرها. يقول: «فقد تبين من غير وجه أن "الاستعارة" إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء. وإذا أثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء، علمت أن الذي قالوه من " أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة، ونقل لها عما وضعت له " كلام قد تسامحوا فيه لأنه إذا كانت "الاستعارة" ادعاء معنى الاسم، لم يكن الاسم مزالا عما وضع له، بل مقرا عليه

إن الاستعارة عند عبد القاهر لا تقوم على نقل اسم مكان اسم، وإنما تقوم كما تبين على ادعاء معنى اسم لاسم آخر وهذا ما يميزه بنسبة ما عن الذين سبقوه. يقول: «وإطلاقهم في "الاستعارة" أنها "نقل للعبارة عما وضعت له" من ذلك، فلا يصح الأخذ به، وذلك أنك إذا كنت لا تطلق اسم "الأسد" على "الرجل" إلا من بعد أن تدخله في جنس الأسود من الجهة التي بينا، لم تكن نقلت الاسم عما وضع له بالحقيقة، لأنك إنما تكون ناقلًا، إذا أنت أخرجت معناه

ومكوناتها التقليدية والمتعارف عليها في التراث النقدي البلاغي كالتشبيه والاستعارة والإرداف والتمثيل... إلخ، أصبحت غير كافية لفهم وقراءة القصيدة المعاصرة التي توسلت بمجموعة من الوسائل التصويرية الجديدة كاللامعنى، والرمز، والأسطورة، والنموذج البدئي...

وهو ما انتهى إليه الناقد عبد الرحمان محمد القعود حينما يقول: «وفي سياق هذه التغيرات والتحويلات، سواء في الجوانب الاجتماعية والفكرية والثقافية، أو في جانب مفهوم الشعر ووظيفته، وهي هذه التغيرات والتحويلات التي اغتنت في جانب كبير منها من نسغ شجرة الحداثة وتفرعاتها، في سياق هذه التغيرات أصاب بنية الشعر العربي، مثل ما أصاب مفهومه ووظيفته، تحولات تطورية واضحة غيرت ملامحه الشكلية أي إن تغيرا وتحولا في التجربة بمفهومها العام، زامنه تحولا في الأداء الشعري وأول هذه التحويلات أو التغيرات هو شعر التفعيلية، الذي ظهر قبيل النصف الثاني من القرن العشرين. وكان ظهوره استجابة لحساسية العصر وتجسيدا لتلك التغيرات والتحويلات، أو لهذه التجربة وما فيها من شمول وثرء، أو بعبارة أخرى، كان صورة فنية لرؤية جديدة تبلورت في سياق هذه التغيرات والتجارب التي عايشها الشاعر العربي الحديث وتفاعل معها» 16.

وإذا كان الشعر انطلاقا من هذا المفهوم الجديد «إبداع والإبداع تجربة والتجربة أنا» 17، ما يعني أن من الأنا ما هو أجرومي خاضع لمعيارية التداول اللغوي، وما هو سيري يعمل باستمرار على تفجير كل التمزقات والرضوض المندلقة من تضاريس الذات الساردة/ الأنا الفصامية من أجل تأسيس صوغ حوارى مع آخر مغاير من داخل الذات (الأنا)، وما هو نفسي بما هي دينامية تتحرك ما بين التداولين السابقين وتظهرهما في انفعالات الأنا كتعويض عما

تخفيه من مكونات وغرائز18، وبهذا يكون في حوزة الشاعر امتلاك الوجود ودوائر حقيقته، فإننا نجد الشعراء في الكثير من الأحيان يتوسلون في ذلك بأساليب تتميز بالعمق والنفاد التي من شأنها أن ترصد هذه الحقيقة كاللامعنى، وتشثيت الدلالة 19، والجذور الرمزية للغة. فالمعنى كما يقول الدكتور محمد السرغيني «يتوسل إلى التواصل بالمتوارث وبالمألوف حفاظا على كينونة كانت رغم استدراج هذا الموروث وذاك المألوف إلى مطاوعة الحدة والتحديد بطلاء تحديثي سطحي. واللامعنى كون قشيب يتجاوز مقاييس العقل، ويزاوج بين معرفة حدسية وبين عرفان هاجسي يخلق على غير مثال سابق. المعنى وليد الإحساس بالمادي بتنميط كينونته. واللامعنى وليد التمرد والحلم اليقظ والقلق الفاعل والإغتراف من المخزون اللامحدد اللامنمط، والمعنى في المبيت المدروس المقنن المحكم، واللامعنى في الصدفة وفي المطلق وفي هتك شفاف الداخل بالخارج، والمعنى مسيح بمصطلحات ذهنية وبايقاعات مشخصة، واللامعنى في الغرابة وفي اختراق الحجب. والمعنى في الاتزان، واللامعنى في المغامرة. لذا فإن جمالية المعنى في أن معطائها المعماري المهندم سلفا مقبول سلفا. في حين أن جمالية اللامعنى في أن معطائها المعماري يتهندم لحظة الخلق، فهو قبول سيأتي: جمالية التنسيق للأول، وجمالية القبح بمفهوم (ميرلوبونتي) للثاني»20.

ترکیب:

خلاصة هذا الفصل تشي بأن الوعي الشعري العربي، كما تبين في مفاصل هذا البحث، قد تأسس على منطق التمثيل أو التشبيه، ومن ثم فقد كان دفاع النقاد والبلاغيين واللغويين العرب القدامى قويا عن التشبيه لا بسبب انبهارهم

الفصل الرابع

في المتخيل الشعري المغربي المعاصر

قراءة في بعض بنياته : (المعاصرة، الوعي المأساوي، الاستعارة المنفتحة)

إضاءة

في هذا الفصل سنحاول الاقتراب من المتخيل الشعري المغربي المعاصر من خلال بعض بنياته الجديدة، وإبدالاته المغايرة للشعرية المغربية التقليدية والرومانسية، وذلك بدراسة الصورة الشعرية في رحاب المعاصرة. وسنقف أولا عند إشكال الحداثة والمعاصرة، ثم سنحاول تفكيك بنية الوعي المأساوي الذي أثر الدكتور محمد بنيس تسميتها ببنية السقوط والانتظار، وهو ملمح فني جديد طبع الشعر المغربي المعاصر بشكل ملحوظ، وفي الأخير سنقف عند بنية الاستعارة الحرة أو المنفتحة في بعدها الديالوجي.

أ- بين المعاصرة والحداثة:

تعني المعاصرة في بعدها العام التوافق والتزامن بين مجموعة من الظواهر. وفي مجال الشعر، نفهم منها أن المشتغلين في هذا المجال، يعيشون في عصر واحد، ويتزامنون في ضرورة التأثر بشروط حضارية يعيشونها، وكذا في ضرورة استلزام أفكارها. كما أن هؤلاء الشعراء الذين يجتمعون تحت لواء المعاصرة يُحركهم هاجس واحد هو الرغبة في الخروج بالشعر من مثالب القداية إلى مضمار التحديث مظهرًا وروحًا¹. فليس

"التنوع المتعدد" (Unity of variety) 5. وبذلك تكون الحداثة حوارا مسجورا بالكشف، وتجاوزا مطلقا للمعيش والنمطي - الأنالوجي.

وفي ضوء ما سبق يتضح أن ظواهر الحداثة تنبني أساسا على منطق العصيان المستمر، والتجاوز الدائم، وعلى ثنائية " الماضي والمستقبل". فبالثورة اللاتنقطع تنزع الحداثة نحو المستقبل. 6.

والشعر الحداثي لا يجيء من الماضي، بل من الحاضر والمستقبل، من الآن وهنا وهناك. هذا الكلام لا يعني إطلاقا القطيعة الكلية مع التراث، ورفض الماضي، بقدر ما يعني تجاوزه بالتفكيك والغريبة.

لا مرأى إذن في أن الحداثة ترى أن لحظة الشفافية تأتي من المستقبل لا من الماضي، وأن الشعر الذي لم يكتب بعد هو أرقى وأسمى من الذي كتب. إلا أن بلوغ هذه اللحظة الشعرية التَّشَوُّفية ، تشترط أولا العودة إلى التراث لا من أجل تكراره وإنما من أجل مساءلته وغربلته ومراجعته انطلاقا من منظور نقدي لا قياسي، إذ لا يمكن الحديث عن نص يكتب من فراغ.

إلا أن هناك اختلافا بين الشعراء في فهم الماضي 7، وهو اختلاف صحي وطبيعي يشي بنوع من الحيوية، ويؤسس، حتما، لمبدأ " الاختلاف داخل الائتلاف". والاختلاف المفرط مع التراث يزج بالحداثة في بعدها التغريبي، وكذلك الائتلاف المفرط يزج بها في التلميظ والتحنيط، يقول أدونيس في هذا السياق: " الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت، أي هو التبخر كالدخان، بالقياس إلى نار هذه وجمرها، والائتلاف المفرط هو الموت أيضا، أي التخرُّر كالحجر. 8"

ولا بد من الإشارة إلى أن مفهوم الحداثة مفهوم شمولي، وأنها ثورة دائمة بتبنيها لمسوغات تتجاوز بغاية الجدة والإضافة (الإبداع). ولبلوغ هذه المرحلة من الإبداع، لا يكفي التراشق بالمصطلح واستهلاكه، وإنما يستدعي الأمر ضرورة المشاركة في إنجاز الفعل كفاعلين لا كمنفعلين. فالمساهمة في الفعل التحديثي، في العمق لا في المظهر، هي إحدى اشتراطات الحداثة.

ومن هذه الحافة انطلق الشعر المغربي المعاصر يفتح أرضا جديدة في تخومه ، وأصبح الشاعر يضع الحاضر في مواجهة الماضي كأب رحيم لا كعدو. لقد حاول جل شعراء جيل الستينيات تأسيس وتاصيل هذه النبتة الشعرية الجديدة الوافدة من المشرق العربي، بكثير من النضج والوعي النقديين، ومن ثم استطاع الشاعر المغربي تأسيس أفق شعري جديد ومغاير، مستثمرا في ذلك انفتاحه الرصين على كل المصادر الثقافية العربية والغربية على حد سواء.

وبديهي جدا أن تكون هذه الانطلاقة، في بداياتها الأولى، مسكونة بهاجس التقليد، إما لنصوص حملتها المجلات العربية القادمة من المشرق العربي، أو لنصوص غربية، بحكم تمكن بعض الشعراء المغاربة من بعض اللغات الأجنبية كالفرنسية والإسبانية بالخصوص. لكن " ما فتلت مبادئ هذه التجربة الجديدة أن تمثلت وأن أصبحت المساهمة المغربية ابتداءً من الستينات، حقيقة على مستوى الإبداع الشعري وعلى مستوى التنظير كما تعكس ذلك بصفة رئيسية مجلة (أقلام) والملحقات الثقافية للجرائد اليومية المكتوبة بالعربية."9

مدهشة، فلا عجب " في أن نصادف شعراءنا ينهلون من القرآن ويعيدون كتابته في نصوصهم، فهو النص اللغوي الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية لخصوصيته وتميزه، ونجد الخمار الكنوني والمجاطي والسرغيني والميموني، يعودون أكثر من غيرهم، يجثرونه أو يمتصونه أو يحاورونه"12، وعطفا على هذا التأثير، تأثر الشاعر المعاصر بالفكر الوجودي- الذي كان وقتها موضة ثقافية- أيما تأثر.

ب - الوجودية والوعي العاساوي:

بإمكان القارئ، حين اطلاعه على هذا المنجز الشعري المغربي المعاصر، أن يلحظ بسرعة هيمنة بعض التعابير كالقلق، والضياع، والغربة، والعزلة، والتيه، والحرية... الخ. وتبقى تجربة أحمد المجاطي الشعرية، على الأقل في تلك المرحلة، هي أنضج تجربة وأرقاها في تمثيلها لمفاهيم الفلسفة الوجودية. ولا ريب أن قصيدة " السقوط"، من أروع القصائد التي كتبها الشاعر المجاطي في تمثيلها لروح هذه الفلسفة، يقول في إحدى إشراقاته:

في اللحظة الأخيرة

إذا تلاشى الليلُ

فِي سُعْلَتِهِ الضَّرِيرَةُ

يرفضُ أن يفسلني الفجرُ

وأن تشربني الغمامه

أبقى وراء السيف

والعمامه

ملقى

بلا قبر

ولا قيامه 13

في هذه القصيدة الرائعة، قصيدة "السقوط" أقصد، تضيع الذات الشاعرة في مرارة اليومي الكارثي، وفي رتابة المعيش، هي الذات المسكونة بأسئلة وجودية حارقة، يقول محي الدين صبحي عن هذه القصيدة: "ينعدم الزمن، ويعر الشاعر بلحظة انخفاف ليعود إلينا، وقد عانى من تحول يخرج منه شخصا آخر غير الذي كان قبل التجربة، إنها ولادة ثانية عبر زمان مكثف ثقيل منعدم الحركة، يشبه الزمن المأساوي في التراجيديا، لأنه يجري في أعماق الوجدان، حيث يختلط الأمس والغد، الأزل والأبد، زمان مسدود من كل جوانبه، ليس به ثغرة من التأجيل أو التطويل أو الممارسة" 14. وهذا سبق طفحت به شاعرية المجاطي في زمن مبكر خصوصا وأن القصيدة كانت قد كتبت في أواخر الستينيات من القرن الماضي، وهي تجربة شعرية معطاة من الداخل إبان تكونها. 15

ج - الاستعارة والديالوجية:

بتأملنا للمتن الشعري المغربي الستيني، وللبنيات الفنية لقصائده، نلاحظ بوضوح مدى تفاعل بنية الصورة الشعرية مع هذا التحول الحاصل في المواضع والمعايير الفنية من جهة، أي انتقالها من شعرية الترابط المنطقي وما ينتج عنه من وضوح وتقريرية إلى الشعرية الحالومية (شعرية الحلم عند باشلار)، بالقدر الذي يضمن وجود المعنى وتماسكه، ومن جهة أخرى نسجل كذلك مدى انسجام الصورة الشعرية مع روح العصر وتماثلها له، الشيء الذي يجعل منها تركيبة فنية معاصرة، ميزتها الأساس العمق والرمزية .

ولقد اجتمعت مجموعة من العناصر كالاستعارة، وتقنيات السرد الحكائي، والبعد الدرامي/الديالوجي فيما بينها، فكان مصير المعنى بذلك، التثيف والتعمية والتشتيت. وهذه إضافة ساهمت في نقل التجربة الشعرية المغربية المعاصرة من مضمار العتاقة والقدامة والتقريرية إلى مضمار الحداثة والجدة والإحياء، دون أن نلمس أي تصدع أو تشقق في هذا الانتقال على اعتبار أن شيوع الاستعارة وانتشار أليقها بكثرة في متن هذه المرحلة، هي محاولة جادة من الشعراء لمد جسور الانتقال الطبيعي والسليم بين القدمة والجدة.

إن الاستعارة، بأبعادها الجديدة، قد استحكمت في تجربة جل شعراء هذا الجيل. لذا كان لزاما علينا التوقف عند هذه البنية باعتبارها تشكل الدينامية الفعلية التي أخرجت للمغرب الشعري المغربي المعاصر من وضعه المتقادم، مباشرة بذلك بوضع جديد سيمنحها الفرادة والتميز لا محالة.

وفي البداية سنقوم بترسم الآلية الاستعارية من خلال نموذجين شعريين هما: قصيدة "القدس" 22 لأحمد المجاطي، وقصيدة "صرصر في الشتاء" 23 لمحمد الخمار الكنوني، وهما نموذجان كافيان لأخذ تصور عام عن التمثّل الاستعاري في تضاعيف باقي النصوص.

وإيماننا منا بأن أي شكل شعري يتورط بالضرورة في الشرط الاجتماعي، وفي صيرورته رغم ما يدعيه [الشكل] في بعض الأحيان من حياد أو انحياز للجمالية الدوغماتية، فإن الاستعارة في هذا المنجز الشعري [قيد الاشتغال والانشغال] تنحاز بشكل واضح للشرط التاريخي الغارق في البؤس والقتامة بشكل يسمح لكل شاعر من أن يُشكل موقفه الفني والمعنوي على حد سواء.

كما وجبت الإشارة، ها هنا، إلى أننا سنتعامل مع هذه البنيات الاستعارية كألفاظ تستدعيها الجملة الشعرية من المعطى الواقعي، منحازة في ذلك، وبالضرورة، إلى الإيديولوجيا التي تعتبر ضابطا محددًا لرؤية كل شاعر، أليست اللغة هي مسكن الوجود (الكينونة) كما يقول هايدغر؟ كما سنقوم، أيضا وعطفا، بحصر هذه المجموعات اللفظية Ensembles lexiques المتعايشة في القصيدتين قصد استخراج القانون العميق المتحكم في هذه الاستعارات. وعلى الرغم من أن هذه المجموعات اللفظية تبدو، حينما تُحالُ على مرجعياتها، مُفككة ظاهريا، إلا أنها تتداخل في العمق وفق البناء العام المُوجّه للنصين. ويمكن حصر هذه المرجعيات فيما يلي: المرجعية الانفعالية، والمرجعية الطبيعية، والمرجعية التاريخية، والمرجعية الزمنية.

ج. 1- المرجعية الانفعالية:

في القصيدتين، تواجهنا أفاظ يمكن إحالتها على المرجعية الانفعالية، وهي:

- أ- قصيدة "القدس": الدفن - الالتحاف - الصمت - تصبين - القبور - تشربين -
الظما - الردى - نموت - تحز - تشمخ - لسعة - الحقد - الأجيب - غمست
- نبضت - قلبي - دم - رجاء - أشعل - أنواء - ضحكة - تلتفتين.
- ب- قصيدة "صرصر في الشتاء": الروح - الوئيد - يضرب - يقدح - حظ -
تستريح - تصدع - قتلوني - الصم - البكم - العمى - رمادا - قلبي -
الدمار - الرؤيا العسيرة - النائبات - الموتى - البعث صعب - الموت
أشهى - يعيش - لا يبر - يجرون - تجمعوا - تحدثوا - الريح - الخسارة.

يتضح من خلال النظرة الأولى مدى انحياز المعجم في القصيدتين معا إلى القتامة والسوداوية، وهو بذلك يفصح عن انتصار الشاعرين للحقل الدلالي الانهزامي في مقابل الحقل الدلالي التفاولي.

ج. 2- المرجعية الطبيعية:

وتضم الوحدات التالية:

- أ- قصيدة "القدس": الريح - عرائش العتمة - سحب - الثعبان - ضوء -
عيونك - الأشيت - شقوق - التيه - العقرب - سمائي - صفاء - الصحراء
- نقاء - الفجر - نعامة - جوانح - الحوت.
- ب- قصيدة "صرصر في الشتاء": صدري - سفوحى - الخيل - القوائم - خمر
- خيولنا - المدار - علفا - ماء - باردا - مجرى النهر - الغاب - الورق -

- الخطاب القومي، بؤس الواقع العربي (حالة القدس [فلسطين])، الحلم بوطن عربي منظم.

- الخطاب القومي/الكارثي، يؤس الواقع العربي (يقابله:الرفض والاحتجاج)، الحلم بواقع مأمول.



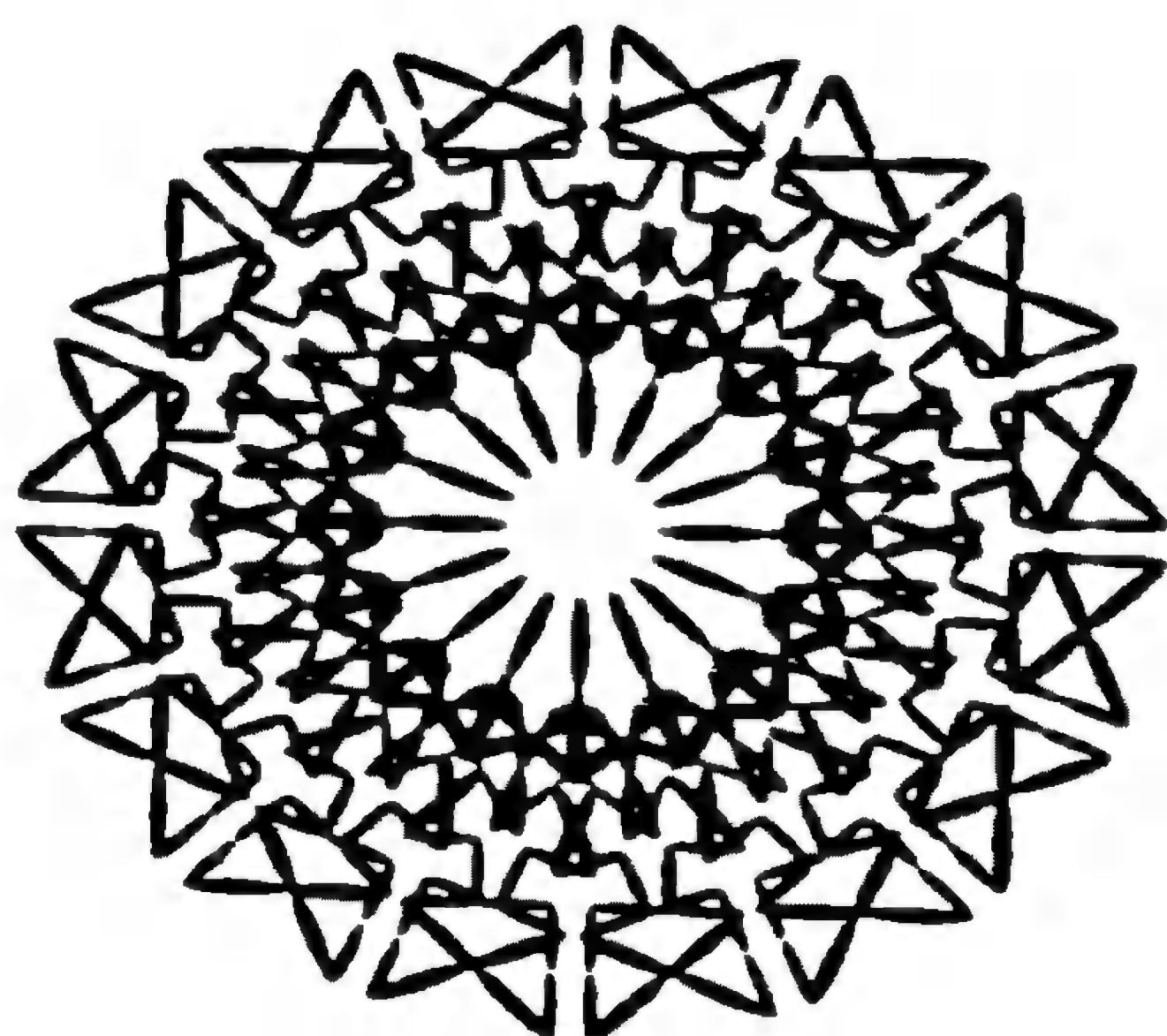
وفي المحصلة، لقد استلهمت للصورة الشعرية ، في المتن الشعري المغربي المعاصر، عناصرها من روح العصر الذي تنتمي إليه، في تفاعل كيميائي مع باقي العناصر الأخرى داخل عالم النص المجازي (المتخيل الشعري)، وهي بذلك تنخرط بقوة في روزنامة المعاصرة بون أن تحدث أي نشاط في صمفونية هذا المنجز. لأن ذلك كان قد تم بفعل النضج الذي توفر لدى الشاعر المغربي. وكذا بفعل إدراكه للأسئلة الشعرية الجديدة التي أصبحت تطرح نفسها بالحاح شديد واقتضت بالموازاة مع ذلك، ضرورة تجديد الوعي الشعري.

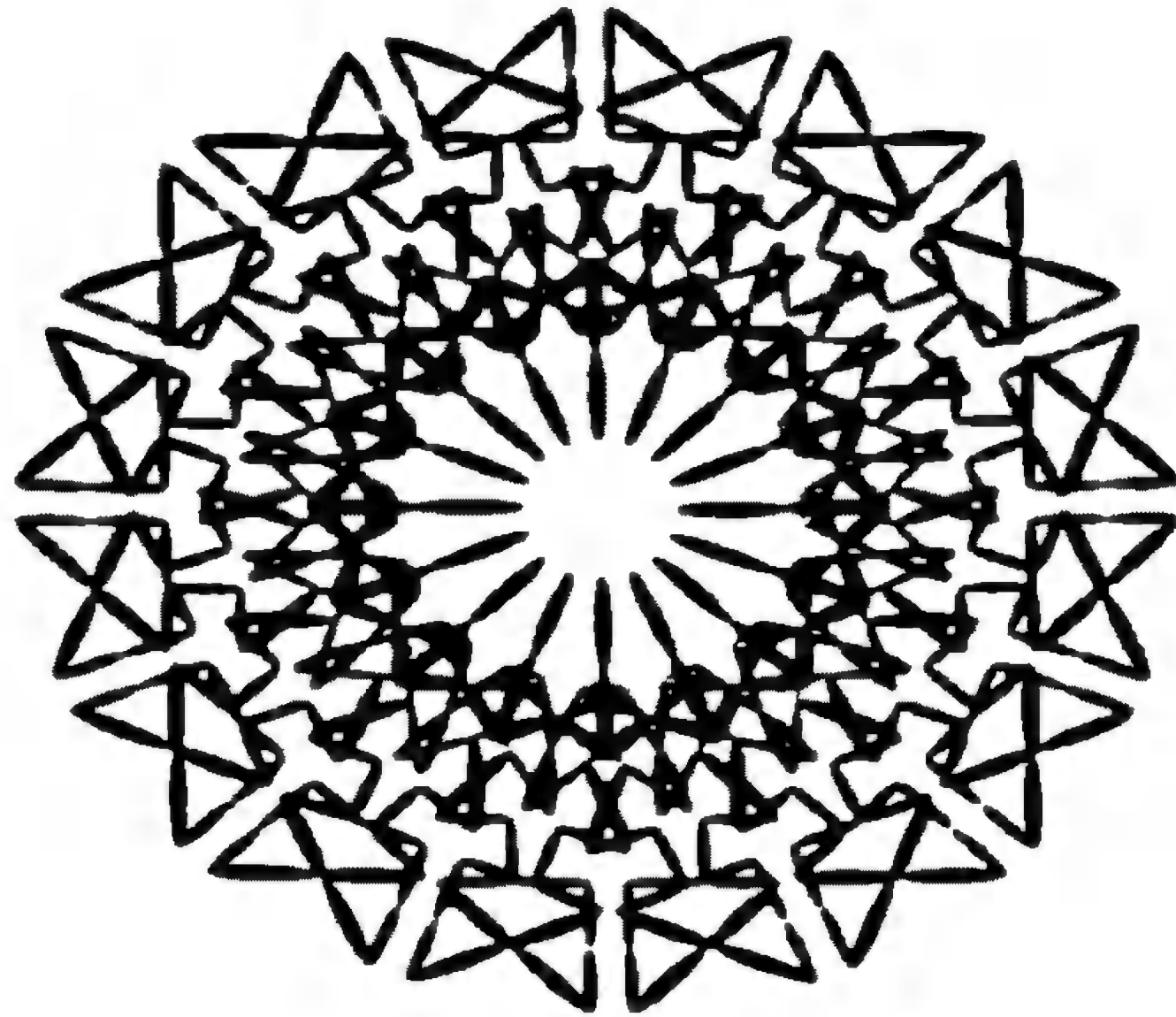
وبخلاصة شديدة نقول إن المتخيل الشعري المغربي المعاصر. من خلال بنيته قيد الدراسة. قد تميز بثلاثة ملامح أساسية هي: المعاصرة. وهيمنة الوعي العائلي على المتن. ثم الحضور القوي للبعد الدرامي / السيكولوجي في الاستعارة.

مواضيع الفصل الرابع

- 1- للمؤيد يرجع كتاب " مقدمة الشعر العربي " ن مذكور.
- 2- عز الدين إسماعيل " الشعر العربي المعاصر " ن مذكور ص 13.
- 3- ولعلنا إن نجد خبراً من هذا التصيد العميق للمكتوب محمد بن عيسى لقضية المعاصر فيقول: " ولعله لا يتفق لوجه العصر هو من بين ما يمكن تسمية الشعر المعاصر من تصيد صورة

- ~ 117 ~





قائمة المصادر والمراجع

- 1- ابن الأثير : "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" - تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر- القاهرة-د.ت.
- 2- ابن رشيق(أبو علي الحسن) : "العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده" - تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد-دار الجبل.بيروت-لبنان
- 3- ابن عربي : "الفتوحات المكية" - تحقيق عثمان يحيى.الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974
- 4- ابن عربي: "فصوص الحكم" - تحقيق أبو العلاء عفيفي .1980
- 5- أبو جهجه (خليل) : "الحدثاثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد" -دار الفكر اللبنانية-بيروت-ط.1-1995
- 6- أبو ذيب (كمال) : "جدلية الخفاء والتجلي-دراسة بنيوية في الشعر" -دار العلم للملايين-ط.2-1981
- 7- أرسطو(طاليس) : "فن الشعر" -ترجمة عبد الرحمن بدوي-دار الثقافة.بيروت- لبنان.
- 8- إسماعيل (عز الدين) : "الشعر العربي المعاصر-قضايا وظواهره الفنية والمعنوية" -دار العودة .بيروت6ط.5-1988.
- 9- الإدريسي(يوسف) : "الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين" -مطبعة النجاح الجديدة-ط.1-2005
- 10- أبونيس(علي أحمد سعيد) : "مقدمة للشعر العربي" دار العودة .بيروت-ط.1-1971.
- 11- أبونيس : "الشعرية العربية" -دار الآداب-بيروت-لبنان.ط.1-1971.
- 12- أبونيس : "زمن الشعر" -دار الآداب-بيروت.لبنان-ط.3
- 13- أمين (أحمد) : "ضحى الإسلام" - مكتبة النهضة المصرية-ط.11-1975.
- 14- إيزرا (فولفغانغ) : "فعل القراءة" -ترجمة حميد الحميداني والجيلالي الكدية-منشورات مكتبة المناهل.
- 15- باشلار(غاستون) : "الماء والأحلام-دراسات عن الخيال والمادة" ترجمة د علي نجيب إبراهيم، تقديم أبونيس، المنظمة العربية للترجمة ط.1-بيروت- كانون

الأول (ديسمبر). 2007

16- باشلار: "شعلة قنديل" ترجمة د. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط. 1- 1995

17- البطل (علي): "الصورة في الشعر العربي" - دار الأندلس - ط. 3- بيروت - 1983

18- بنيس (محمد): "الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها-2 الروماتنسية العربية)" - دار توبقال للنشر - ط. 1- 1990

19- بنيس: "الشعر العربي الحديث"، ج 3- ط. 1- دار توبقال للنشر.

20- بنيس: "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب" - دار العودة، بيروت، لبنان - ط. 1- 1979/09/01

21- بوخليط (سعيد): "باشلاريات - غاستون باشلار بين ذكاء العلم وجمالية القصيدة" - منشورات فكر - ط. 1- 2009

22- الجرجاني (عبد القاهر): "دلائل الإعجاز" - مكتبة الخانجي - ط. 2- 1982

23- الجرجاني (عبد القاهر): "أسرار البلاغة" - مكتبة القاهرة - ط. 1- بلا تاريخ.

24- الجندي (درويش): "الرمزية في الأدب العربي" - دار النهضة - مصر للطباعة والنشر - القاهرة - القاهرة.

25- جوبة نصر (عاطف): "الرمز الشعري عند الصوفية" - دار الأندلس - بيروت - 1978

26- حامد أبو زيد (ناصر): "إشكالية القراءة وآليات التأويل" - المركز الثقافي العربي - ط. 2- ليلول. 1992.

27- الحاوي (إيليا): "الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي" - دار الثقافة - بيروت (لبنان) - ط. 1- 1980.

28- الحسين (عزيز): "شعراء الطليعة بالمغرب"، منشورات عويدات - بيروت، ط. 1- 1987

29- الخال (يوسف): "الحداثة في الشعر"، دار الطليعة بيروت، ط. 1- 1998.

30- خير بك (كمال): "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"، دار الشرق - بيروت، ط. 1- 1982.

31- مكروب (محمد): "الأدب الجديد والثورة" - دار الفارابي - بيروت - لبنان، ط. 2- 1990

32- راجع (عبد الله): "القصيدة المغربية المعاصرة - بنية الشهادة والاستشهاد" - ج. 1- منشورات عيون دار قرطبة.

33- ريكور (بول): "صراع التأويلات - دراسات هيرمينوطيقية" - ترجمة د. منذر عياشي، مراجعة د. جورج جيناتي - دار الكتاب الجديدة المتحدة. الطبعة الأولى، 2005

- 34- ريكور: "من النص إلى الفعل-أبحاث التأويل"، ترجمة محمد برادة—حسان بورقية. الطبعة الأولى-2001- عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.
- 35- ريكور: "نظرية التأويل"- ترجمة سعيد الغانمي- المركز الثقافي العربي-ط.2-2006.
- 36- سيمون عساف(ساسين):" الصورة الشعرية ونماذجها في شعر أبي نواس"-المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- 37- شيخ أمين (بكري) : "البلاغة العربية في ثوبها الجديد"- دار العلم للملايين-بيروت-ط.1-1982.
- 38- ضيف(شوقي) : " البلاغة تطور وتاريخ"-دار المعارف-مصر- ط.2. بلا تاريخ.
- 39- الطريسي أعراب(أحمد) :الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب"-الدار العالمية للطباعة والنشر-بيروت.لبنان.
- 40- عاطف جوده(نصر) : "الخيال، مفاهيمه ووظائفه"-الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،.1984
- 41- عباس(إحسان):" فن الشعر"-نشر وتوزيع دار الثقافة-بيروت.لبنان.
- 42- عباس(إحسان) : " اتجاهات الشعر العربي المعاصر"،عالم المعرفة-الكويت.1978.
- 43- عبد الحميد(شاكر): " الخيال- من الكهف إلى الواقع الافتراضي"- عالم المعرفة-فبراير.2009
- 44- عزام (محمد):"بنية الشعر الجديد"-مطبعة النجاح الجديدة-دار الرشاد-الدار البيضاء.
- 45- العزب(يسرى) : "القصيدة الرومانسية في مصر 1932-1952"،دار الهيئة المصرية-ط.1.1984.
- 46- عصفور(جابر) : "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب"-دار التنوير للطباعة والنشر-بيروت-لبنان-ط.2. 1983.
- 47- علي سميع الدليمي(سمير): "الصورة في التشكيل الشعري"-دار الشؤون الثقافية العامة-آفاق عربية - ط 1- 1990 .
- 48- غنيمي هلال(محمد) : "النقد الأدبي الحديث"-دار النهضة مصر-فجالة.القاهرة.
- 49- غنيمي هلال(محمد): "الخيال: مفاهيمه ووظائفه"- الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1984.
- 50- القرطاجني(حازم) : "منهاج البلغاء وسراج الأنبياء".تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة-دار

61- عالم الفكر عدد 2-م 32-أكتوبر-سبتمبر. 2003

62- فصول-م 6ع 2(يناير-فبراير-مارس) 1986 .

63- فصول-م 6ع 4- 1986.

64- عالم الفكر ع 1 مجلد 30(يوليو-سبتمبر). 2001

65- عالم الفكر ع 2-م 32(أكتوبر-سبتمبر). 2003

66- مجلة " مواقف "، شتاء. 1980.

67- مجلة الوحدة-السنة الخامسة-ع 49-أكتوبر. 1988.

68- الوحدة ع 82/83-يوليو/أغسطس. 1991

69- جريدة أوال المغربية- الملحق الثقافي- 6 يناير 1985.

الأعمال الشعرية

70- أبو القاسم الشابي: "الخيال الشعري عند العرب" الأعمال الكاملة. م 1 ج 1.

71- جبران خليل جبران: "نمعة وابتسامة"- المجموعة الكاملة- دار الجيل- بيروت. ط 1- 1994.

72- الخمار الكلوني (محمد): "رماد هسبريس"- دار توبقال للنشر- 6 يناير 1985.

73- المجاطي (أحمد): " الفروسية"- شركة النشر والتوزيع المدارس- ط 2. 2001.

المراجع الأجنبية

- 74- H. r. Jauss : pour une esthetique de la reception. ed- gallimard.
- 75- Jean Burgos : Pour une poetique de l'imaginaire ; ed ; seull. 1982.
- 76- Gaston Bachelard : L'air et les songes ; essai sur l'Imagination du mouvement libralrie goscort 11 reimpression 1987.
- 77- P. Ricoeur : du texte a l'action. Seull ; 1986
- 78- P. Ricoeur : Temps et recit ; ed. seull 1983
- 79- P. Ricoeur : L'identite narrative . In Esprit. 7-8. 1988.
80. M. shanks : Coleridge et son influence sur la conception Beudelaireenne. In roselyne CHENU et All : L'Immigration Creatrice. ed : LA Baconniere. Suisse. 1971.
- 81- Roland Barthes : Plaisir du texte. ed. du Seull.

فهرس المحتويات

03..... تقديم الكتاب

09..... مقدمة

15..... القسم الأول: هي الخيال الشعري

17..... الفصل الأول: الخيال من المنظور الفلسفي: من أرسطو إلى الفلاسفة العرب والمسلمين

17..... لحدّ الخيال عند أرسطو

21..... به موقف الفلاسفة العرب والمسلمين من الخيال

23..... تركيب

25..... الفصل الثاني: الخطاب الصوفي والخيال الخلاق

25..... لـ الخطاب الصوفي، استبطان رمزي

28..... به ابن عربي والطولوجيا الخيال

30..... تركيب

32..... الفصل الثالث :التخييل عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى

32..... أ. حدود الخيالي عند المرحلي

34..... ب - المنهاج وهي حقيقي بالمعناكالا

37..... تركيب

39..... الفصل الرابع :الخيال الرومانسي ككابداع

43..... تركيب

..... الفصل الخامس :شعريات التخيل والامتدادات الظاهراتية في الفلسفة

46..... المعاصرة

46..... ل الخيال من المنظور الفيلوميلوجي (هوسرل)

46..... 1. في الفيلوميلوجيا

48..... 2. الخيال واسماتية القصد (هوسرل)

51..... ب - الامتدادات الظاهراتية والخيال (سارتر)

53..... ج. نحو شعريات التخيل فاستون بافلار وجان بورهوس

53..... ج.أ. الخصرية العالمية، بافلار

56..... ج - 2. شعرية التخيل، جان بورهوس 1982

